DIE LEGENDE VOM TODE UND DER HIMMELFAHRT MARIÄ

UND IHRE DARSTELLUNG IN DER BILDENDEN KUNST.

INAUGURAL-DISSERTATION

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (SEKTION I)

DER

KGL. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU MÜNCHEN

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

AM 12. JULI 1906 VORGELEGT VON

FREDERICK WILLIAM KUBLER

AUS AKRON, OHIO IN NORDAMERIKA.

ACAD. LIBR. BIBL.

WÜRZBURG.

DRUCK VON FRANZ SCHEINER.

TO MY

DEAR PARENTS

AS A TOKEN

OF HEARTFELT GRATITUDE.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552318_0152

Die Legende.

Die Legende vom Tode und der Himmelfahrt Mariä ist in einer ganzen Reihe von zum Teil stark differierenden Versionen auf uns gekommen. Als die älteste uns erhaltene Bearbeitung [1]) betrachtet man das dem Johannes Apostolus zugeschriebene Apokryphon der Koimesis, das ins fünfte Jahrhundert gesetzt wird. Zu dieser Datierung gibt uns die Bezeichnung der Jungfrau als θεοτόκος einen Anhaltspunkt. Der Ausdruck Gottesgebärerin kommt ja bereits bei Eusebius, Athanasius und anderen vor, da jedoch die kirchliche Anerkennung erst 431 auf dem Ephesischem Konzil erfolgte und die Bezeichnung als etwas ganz Selbstverständliches gebraucht wird, so dürfte 431 der terminus ante quem sein.

In der Hauptsache mit dem Griechischen übereinstimmend sind mehrere syrische Bearbeitungen, die von Wright und Wallis Budge publiziert wurden [2]). Sie gehören nach der Angabe der Herausgeber dem fünften und sechsten Jahrhundert an. In den wesentlichsten Punkten stimmen sie mit dem griechischen Urtext überein; die Verkündigung des Todes, der Versuch der Juden, die Regierung gegen die heilige Jungfrau aufzuhetzen, die wunderbare Versammlung der Apostel im Hause Marias, der Tod der Jungfrau [3]), die Episode mit dem frevelhaften Juden Jephonia finden sich gleichermassen in beiden vor.

Nur in der Schilderung des Hergangs der Himmelfahrt unterscheiden sie sich nicht unwesentlich. Der griechische Text erzählt, dass am 3. Tage nach der Grablegung Engel gesungen und die Apostel daraus entnommen hätten, dass auch der Leib Mariä in den Himmel aufgenommen worden sei; die Himmelfahrt ging also für sie unsichtbar vor sich [4]). In dem von Wright publizierten syrischen Texte aber steht das gerade Gegenteil: Die Apostel preisen sich selig, die Aufnahme Mariens in den Himmel gesehen zu haben. Der andere Text (Wallis Budge), weitaus der ausführlichste, erzählt umständlich, dass die Apostel mitsamt dem Leibe der Jungfrau und den himmlischen Heerscharen auf einer Wolke ins Paradies versetzt wurden, wo Christus den Leib aufnahm. Die Apostel wurden dann wieder nach Jerusalem zurückversetzt, wo sie den Triumph Mariens niederschrieben und zugleich drei jährlich zu feiernde Marienfeste festsetzten [5]).

Auch der Westen lieferte seinen Beitrag zur Legende. Tischendorf teilt zwei von einander stark abweichende lateinische Versionen mit [6]). Die Begleitumstände sind die nämlichen wie in den oben besprochenen Texten, wohl noch um manchen kleinen Zug vermehrt. Dagegen zeigen die Schilderung von Tod und Himmelfahrt, wie sehr die Vorstellung darüber schwankte. Der 1. Text sagt lediglich, Christus sei mit vielen Engeln herabgekommen und habe die Seele der Jungfrau in einer Lichterscheinung mit sich in den Himmel aufgenommen. Der andere Text aber lässt Maria sich betend vor dem Herrn hinwerfen und ihn bitten, sie aufzunehmen und vor der Macht der Finsternis zu bewahren. Der Heiland gewährt ihre Bitte und sagt: Veni secura, quia expectat te caelestis militia, ut te introducat ad paradisi gaudia. Maria legt sich darauf zu Bett und gibt ihren Geist auf,

der leuchtender war als Schnee und Silber (vincebat enim omnem candorem nivis et universi metalli et argenti radiantis magna luminis claritate). Jesus übergibt dann die Seele Michael, dem Psychopompen, und verschwindet.

Die Himmelfahrt im ersten Texte lässt sich als eine Variante der griechischen Version auffassen. Nach dieser sind die Apostel nicht Zeugen des eigentlichen Vorganges. Sie werden plötzlich von einer blendenden Lichtfülle umleuchtet, sie fallen nieder und der Körper der Jungfrau fährt ungesehen zum Himmel empor. Nur Thomas wird der Gnade teilhaftig, er wird plötzlich zum Ölberg versetzt, wo er die zum Himmel Emporfahrende sieht. Er ruft sie an und bittet, da sie gen Himmel fahre, ihn durch ein Zeichen ihrer Gnade zu erfreuen. Und da wird ihm der Gürtel, mit dem die Apostel den heiligen Körper umgürtet hatten, zugeworfen. Er kehrt darauf ins Tal Josaphat zurück, wo ihn die Apostel zuerst wegen seiner vermeintlichen Ungläubigkeit schelten, denn er sagt, der Körper befinde sich nicht mehr im Grabe. Erzürnt öffnen sie das Grab und sind dann ganz betroffen, wie sie es leer finden. Als ihnen aber Thomas den Gürtel zeigt, preisen sie Gott und bitten Thomas um seinen Segen, weil er die selige Jungfrau zum Himmel habe emporfahren sehen.

Die zweite Version lässt Christus, der zum Grabe herabkommt, fragen, was er tun soll. Petrus antwortet: si potuisset fieri coram gratiae tuae potentia, visum nobis fuerat famulis tuis rectum esse ut, sicut tu devicta morte regnas in gloria, ita resuscitans matris corpusculum tecum duceres eam laetam in caelum. Darauf befiehlt Christus Michael, die Seele zu bringen. Dieser wälzt den Stein vom Grabe und der Herr sagt: exsurge amica mea et proxima mea; quae non sumpsisti corruptionem

per coitum non patiaris resolutionem corporis in sepulchro. Die Seele wird von den Engeln wieder ins Paradies zurückgeführt und Christus fährt mit Maria, nachdem er von den Aposteln Abschied genommen, in den Himmel auf [7]).

Auf dem römischen Konzil vom Jahre 496 wurde der griechische Text nebst einer ganzen Reihe von anderen Werken vom Papste Gelasius in seinem Dekret de libris recipiendis als Apokryph bezeichnet und somit aus dem Kanon gestrichen. Trotzdem hat das Verlangen, etwas über die letzten Tage Marias zu hören, überwogen und so finden wir in den folgenden Jahrhunderten Schriften, die immer wieder die Legende reproduzieren. Im Abendlande ist es zuerst Gregor von Tours (gest. 595) [8]), der mit kurzen Worten von der leiblichen Aufnahme Mariens berichtet. In die nämliche Zeit gehört auch die Kollekte im Sacramentar Gregors des Grossen (unterm 15. August) veneranda nobis, dominae, hujus est die, festivitas, inqua Sancta Dei Genitrix mortem subiit temporalem nectamen mortis nexibus deprimi potuit.

Für das Fortleben der Tradition im Orient spricht die Homilie des Modestus von Jerusalem (Encomium in der Patr. gr. Bd. 86,2) vom Jahre 614 und die Predigt des Johannes von Thessalonich vom Ende des 7. saec., die sich frei an den griechischen Urtext anlehnt. Auch Andreas von Kreta (anno 675 in der 2. Predigt über die Dormitio Patr. gr. Bd. 97), Germanus, Patriarch von Konstantinopel und Johannes Damascenus wiederholen, dass Maria starb und begraben wurde, am dritten Tage darnach aber mit Leib und Seele in den Himmel aufgenommen worden sei. Erneuten Einfluss gewann die Legende auf den Westen durch die Vita Sanctorum des Simeon Metaphrastes [9]) (ca. 900), die

von unteritalischen Mönchen im Auszug lateinisch herausgegeben wurde. Metaphrastes beruft sich auf Dionysius Areopagita (de divinis nominibus, in tertio libro) und bringt auch die Episode mit Thomas (der nicht namentlich genannt wird): Als man das Grab öffnete, fand man darin nur die wunderbar duftenden Gewänder der Jungfrau. Endlich erzählt Vincent de Beauvais in seinem Miroir historial (1244) gleichfalls die Legende mit genauem Anschluss an die zweite lateinische Version, die ihm als Quelle gedient hat, und die er zum Teil wörtlich übersetzt.

Zum Schlusse möchte ich noch die hauptsächlichste Legendenkompilation des Mittelalters aufführen, die Legenda aurea des Jacobus a Voragine, Bischofs von Genua (1230 — 1298) (Cap. 119 de assumtione beatae Mariae Virginis). Sie soll mir zur Grundlage dienen für die Erzählung der Legende, umsomehr als sie es unzweifelhaft war, welche die am weitesten bekannte und somit auch für Klerus und Künstlerschaft vorbildliche Wiedergabe derselben ist. Ausser ihm kommen für diese späte Zeit die Mysterienspiele [10]) und, in geringerem Umfange, die Mariendichtungen der mittelhochdeutschen Dichter in Betracht [11]). Ich werde die Angaben der letzteren, sofern sie von Jacobus abweichen, in Anmerkungen verzeichnen.

Nach einer einleitenden Notiz, in der sich Jacobus auf Johannes Apostulus beruft [12]), erzählt er folgendes: Die hl. Jungfrau wohnte nach dem Tode ihres Sohnes, den sie um 24 Jahre überlebte [13]), in einem Hause auf dem Berge Sion [14]) und besuchte fleissig die Stätten, an denen ihr Sohn gelebt und gelitten hatte. Eines Tages, als sie inbrünstiglich des Sohnes gedachte und viele Tränen vergoss, erschien ihr ein Engel mit

der freudigen Botschaft, der Herr erwarte sie im Paradiese und überreichte ihr dabei einen glänzenden Palmzweig [15]), den man vor ihrer Bahre hertragen solle. Maria aber fragte den Engel nach seinem Namen [16]) und erbat sich die dreifache Vergünstigung, dass ihr göttlicher Sohn zu ihr komme in der Todesstunde, dass die Apostel um sie versammelt würden [17]) und dass sie von des Satans Gewalt und dem Anblicke böser Geister bewahrt bleibe. Und der Engel sagte ihr alles zu und verschwand. — Um diese Zeit wurde Johannes, der zu Ephesus predigte, plötzlich auf eine Wolke gehoben und zum Hause Mariens getragen. Maria ist voller Erstaunen über sein plötzliches Erscheinen und begrüsst ihn unter Tränen. Sie empfiehlt ihren Leib seiner Sorge, denn sie hat von einem Anschlage der Juden gegen sie gehört. Auf ebenso wunderbare Weise werden auch die übrigen Apostel bei Maria versammelt. Sie zünden Lichter an und die hl. Jungfrau legt sich in ihrer Mitte nieder. Da kommt in der dritten Nacht Jesus zu ihr, begleitet von allen himmlischen Heerscharen. Unter ihren Gesängen entweicht Mariens Seele schmerzlos dem Leibe und eilt in die Arme des Heilands [18]). Dieser [19]) befiehlt darauf den Aposteln, den Leib in das Tal Josaphat zu bringen und dort am dritten Tage seine Wiederkunft zu erwarten. Mariens Seele aber wird in den Himmel aufgenommen und erhält den Ehrenplatz zur Rechten des Sohnes auf dem Throne des Ruhmes. — 3 Jungfrauen entkleideten dann den Leib der Jungfrau, um ihn zu waschen; er erglänzte aber so stark, dass er wohl berührt aber nicht gesehen werden konnte, und er leuchtete so lange, bis dass er gewaschen war; dann aber bahrte man ihn auf und Johannes sagte zu Petrus 20): Trage Du die Palme vor dem Sarge her, denn Dich

hat der Herr auserlesen und zum Hirten seiner Herde gemacht. Petrus aber gab sie ihm zurück mit den Worten: Nimm Du sie, denn Du bist dem Herrn der Liebste unter den Jüngern gewesen; ich aber will die Bahre tragen. Paulus und er trugen dann auch den Leichnam und er intonierte den Psalm de exitu Israel de Egypto. Der Herr aber umhüllte den Zug mit einer Wolke [21]), so dass nur die Stimmen der singenden Apostel zu hören waren. Und Engel begleiteten sie mit gar lieblichem Gesang. Die Juden aber in der Stadt hörten es und kamen bewaffnet heraus, um die Apostel zu töten und den Leib der Jungfrau zu verbrennen. Und der Hohepriester legte Hand an die Bahre, um sie auf die Erde zu werfen, da aber verdorrten ihm plötzlich die Hände und blieben an der Bahre hängen, von der er nicht mehr loskommen konnte. Und er fing an, gar jämmerlich zu klagen. Das Volk aber wurde von den Engeln mit Blindheit geschlagen. Da bat der Hohepriester Petrum flehentlich, er solle für ihn zum Herrn bitten, und erinnerte ihn an den Dienst, den er ihm einst geleistet. Petrus aber sagte, wenn er an Christus und Maria glauben wolle, so hoffe er ihn heilen zu können. Der Hohepriester legte dann auch das Glaubensbekenntnis ab und ward zur Stunde geheilt, nur die Verdorrung verblieb in seinen Armen und ein heftiger Schmerz. Petrus sagte ihm, er solle, um davon befreit zu werden, die Bahre küssen. Dann befahl er ihm, den Palmzweig von Johannes zu nehmen und mit ihm alle die von ihrer Blindheit zu heilen, die da glaubeten. Die anderen aber sollten in ewiger Blindheit verharren. Dann trugen die Apostel den Leichnam zum Grabe und blieben bei ihm, wie es ihnen der Herr befohlen hatte. Am dritten Tage aber erschien der Heiland [22]), umgeben von Engelsscharen

und sagte: Friede sei mit Euch! Auf einen Wink des Herrn kam auch Michael mit der Seele der hl. Jungfrau. Darauf befahl dieser dem Körper sich zu erheben, der, da er von der Erbsünde frei, auch von der Auflösung durch den Tod frei sei [23]). Sofort vereinigte sich die Seele mit dem Leibe und erhub sich zum Himmel, begleitet von den himmlischen Heerscharen [24]). Thomas [25]) aber, der nicht zugegen war, erhielt plötzlich vom Himmel herab den unverletzten Gürtel zum Zeichen, dass die Mutter Gottes mit Leib und Seele (totaliter) in den Himmel aufgenommen worden sei. —

Überblicken wir die Reihe der Legenden, so fällt uns deren oft grosse Verschiedenheit ins Auge. Dies gilt besonders für die Himmelfahrt. Darin stimmen alle überein, dass Maria stirbt und ihre Seele vom Herrn, der selbst herabkommt, aufgenommen wird. In der Schilderung der Himmelfahrt dagegen macht sich der apokryphe Charakter der Erzählung kund [26]). Die Kirche hatte sich mit Ausnahme zweier Fälle [27]) nie in dogmatischem Sinn über die Himmelfahrt ausgesprochen. Diese letztere ist nie der Gegenstand einer genauen Definition gewesen. Benedikt XIV. verkündete, sie sei zwar nicht de fide aber wohl eine pia sententia, welche aber nicht zu hegen, frevelhaft und gottlos sei [28]). Auf diesem Schwanken in der Tradition sowohl als auch auf der Unentschlossenheit der Kirche sie zu dogmatisieren, beruht die grosse ikonographische Abwechslung, die die Darstellung der Himmelfahrt charakterisiert. Im byzantinischen Osten wo man nie Gewicht auf die körperliche Himmelfahrt gelegt hatte, kam es auch nicht zur Ausbildung des Themas; man betonte hier, mehr zum Mystischen geneigt, die Aufnahme der Seele, was sich auch in dem Ausdruck Koimesis bekundet. Der Grieche dachte sich den Tod

der hl. Jungfrau als ein Entschlafen, ein Hinüberschlummern, und, obwohl diese Meinung zeitweilig als häretisch betrachtet wurde, blieb er doch dem Begriffe treu und stellte niemals, wie dies vielfach im Occident geschah, die Grimasse des Todes auf dem Antlitze der Madonna dar. So bleibt denn auch hier die Kunst das Spiegelbild der religiösen Anschauungen und die aus den letzteren entstehende Differenzierung in der Behandlung der Bildwerke bilde den Gegenstand der folgenden Blätter.

Die Darstellung des Todes in der bildenden Kunst.

Schon im ältesten Christentum bemerken wir künstlerische Darstellungen der Madonna. Diese bewegen sich in einem ziemlich engen Kreise, doch zeigt gerade die allerälteste uns erhaltene Darstellung bereits jene Vereinigung von Mutter und Kind, die die typischeste Madonnendarstellung werden und bleiben sollte. Zum vollen Ausbau der Legende des Lebens Mariä gelangte die Kunst dieser Zeit nicht. Es stand damals die Passion als Quintessenz des christlichen Gedankens noch zu sehr im Vordergrunde des Interesses. Dazu kommt, dass die Marienverehrung noch im Werden begriffen war, noch nicht zur bewussten Ausbildung gelangt war. Dass der Tod Mariä bereits in diesen ersten Jahrhunderten dargestellt worden sei, dürfte mehr als zweifelhaft sein. Einen kräftigen Anstoss in dieser Richtung dürfte wohl erst die Einführung des Festes der Assumptio gegeben haben. Im Orient scheint dies frühzeitiger geschehen zu sein als im Occident. Man feierte es zuerst am 16. oder 18. Januar, später unter Kaiser Mauritius [29])

(582—602) wurde es auf den 15. August verlegt. Angebahnt wurde das Fest, wie auch andere Marienfeste, vom Konzil zu Ephesus (431). Im Occident feierte man die Assumptio erst vom Mainzer Konzil ab (813). Papst Leo IV. erhob es 847 durch Hinzufügung einer Vigilie und einer Oktav zum Range eines höchsten Kirchenfestes.

Dies lässt auf das hohe Ansehen schliessen, welches das Fest genoss, und es entsprach dies auch der immer steigenden Bedeutung, die die Muttergottes im religiösen Leben einnahm. Man möchte nun glauben, dass diese Steigerung auch ihren Niederschlag in der bildenden Kunst gefunden habe. Wohl möglich, jedoch gerade in dieser Epoche lassen uns die Denkmäler im Stich. Wir müssen das im Interesse der Ikonographie bedauern, denn so entzieht sich gerade die Genesis der Bildvorstellung unserer Nachforschung. Die späteren Darstellungen zeigen eine ausgeprägte Physiognomie, von dem Suchen und Tasten eines Anfangs kann keine Rede sein. Auch bleiben wir über den Entstehungsort im Dunklen.

Nur schriftlich sind uns einige Denkmäler erhalten, die aus dem 8. und 9. Jahrhundert datieren. So berichtet Anastasius Bibliothecarius [30]) von mehreren Altarantependien (vestes), die, prunkhaft ausgestattet, von den Päpsten den verschiedenen Kirchen zum Geschenk gemacht worden waren. So schenkte Hadrian I. (772—795) zwei Antependien der ecclesia Sanctae Dei genitricis ad Praesepe, von denen das eine, aus reinstem Golde und mit Edelsteinen geschmückt, mit der Darstellung der Aufnahme Mariens (habentem assumptionem sanctae Dei genitricis) versehen war. Auch die weiteren Angaben des Anastasius gehen nicht über die Aufzählung äusserlicher Dinge, des Schmuckes oder der Kostbarkeit des Werkes hinaus.

So berichtet er weiterhin [31]), dass Papst Leo III. (795—816) der Basilica S. Dei Genitricis (= Sa. Maria Maggiore) ein Altarkleid von grosser Pracht der Ausstattung, wahrscheinlich ein Werk der Textilkunst, geschenkt habe. Das Gleiche berichtet er von Paschalis I. (817—824) [32]), wobei zu bemerken ist, dass ausdrücklich gesagt wird, es sei Mariens körperliche Aufnahme dargestellt gewesen. Paschalis schenkte der nämlichen Kirche auch 26 Vorhänge mit Darstellungen aus der Passion und der Geburt oder (seu) Aufnahme der Jungfrau. Das seu ist wohl nur ein Schreibfehler. Schliesslich führt Anastasius auch noch eine Schenkung Benedikt III. (855—858) [33]) an die Kirche S. Maria in Trastevere auf, ebenfalls ein Antependium mit der Assumptio. Die in der Beschreibung gebrauchten griechischen Ausdrücke schliessen nicht die Vermutung aus, dass es sich dabei um die Werke griechischer, durch den Bildersturm vertriebener, Künstler gehandelt habe.

Auch von einem Wandgemälde wird uns berichtet. Fleury [34]) gibt eine alte römische Überlieferung wieder, der zufolge ein Gemälde mit dem Tode Mariä inmitten der Apostel in der konstantinischen Basilica existiert habe, und dass dieses bei der Übertragung in die Kapelle des hl. Venantius (642 unter Papst Theodor) in Stücke zerfallen sei und dass sich nur der Kopf der hl. Jungfrau erhalten habe. Dieser Kopf sei dann im Jahre 1689 von einem Maler restauriert und in ein Bild eingelassen worden, das eine Rekonstitution des alten verloren gegangenen Gemäldes darstellen sollte. Fleury hält den Kopf für alt, trotz der Retouchen des Restaurators.

Der römische Westen liefert uns somit nichts Greifbares. Ich wende mich daher zu einer Gruppe von Darstellungen, die sämtlich byzantinischen Ursprungs

sind, eine bereits fertig ausgeprägte Bildvorstellung zeigen und die für die Folgezeit von massgebender Bedeutung sind. Diese Bildwerke entstammen den Zeiten der macedonischen oder besser gesagt der spätmacedonischen Blüte. Aus der kunstgeschichtlich so bedeutsamen und uns noch so rätselvollen frühbyzantinischen Zeit konnte ich nichts ausfindig machen.

Ehe ich auf die Schilderung dieser Gruppe eingehe, möchte ich von der Stellung reden, welche die Koimesis in der Ausstattung der byzantinischen Kirche einnahm. Im Allgemeinen befand sich diese Darstellung an der Westwand des Hauptraums der Kirche [35]), neben oder über dem Haupteingang, so z. B. in der Klosterkirche Protaton zu Karyäs (um 1300, wo sich auch eine Lünette vom Jahre 1512 in der westlichen Vorhalle befindet), im Kloster Watopädi (1312 laut einer allerdings modernen Inschrift), in der Georgskapelle von Ajiu Pavlu (1423), im Kloster Lavra (1535), in der Klosterkirche zu Kutlumusi (1540), in der alten Kirche zu Xenophontos (1544) und schliesslich auch in der Kirche zu Dionysiu (1547) [36]).

Das Malerbuch vom Berge Athos, das nach Brockhaus erst dem XVI. Jahrhundert angehört, bringt auch eine Vorschrift für die Darstellung der Koimesis. Diese Vorschrift kann wegen der späten Entstehungszeit ikonographisch von keiner grossen Bedeutung sein; sie stellt wie überhaupt das ganze Buch eine Systematisierung der religiösen Bildvorstellung vor. Bemerkenswert ist, dass keine einzige der alten Darstellungen in allen Punkten mit dieser Vorschrift, die unzweifelhaft auf den apokryphen Bericht des Johannes zurückgeht, übereinstimmt. Der Text lautet: Ein Haus und in demselben liegt die Heiligste auf einem Bette todt; und hat die Hände vor sich gekreuzt, und zu beiden Seiten sind

Leuchter mit angezündeten Kerzen. Und ein Hebräer [37]) vor dem Bette hat abgeschnittene Hände, welche an dem Bette hängen, und vor ihm ist ein Engel mit einem entblössten Schwerte. Und zu ihren Füssen ist der Apostel Petrus und räuchert mit Räucherwerk, und zu ihren Häupten sind der heilige Paulus und Johannes der Theolog, welche sie umarmen; und rundum sind die übrigen Apostel und die heiligen Bischöfe, Dionysius der Areopagit, Hierotheus und Timotheus und halten Evangelien und weinende Frauen. Und ober ihr ist Christus und hält in seinen Armen ihre heilige Seele, welche weiss gekleidet ist, und um ihn ist viel Licht, und eine Schaar Engel. Und oben in der Luft sind wieder die zwölf Apostel, welche mit den Wolken gehen. Und an der rechten Seite des Hauses ist Johannes der Damascener, hält ein Blatt und sagt: „es ziemt sich, dass der Himmel dich lebend aufnahm, Himmlische, Heiligste, göttliches Zelt usw.“ Und zur Rechten ist der heilige Cosmas der Dichter, hält ein Blatt und sagt: „die berühmten Apostel sehen dich als ein sterbliches Weib, aber auch als über die Natur hinausgehend, als Mutter Gottes, o! du makellose usw.“ (§ 394) [38]).

Voranstellen möchte ich das älteste mir bekannt gewordene byzantinische Exemplar, eine Elfenbeintafel in Darmstadt, eine Arbeit wohl des neunten oder zehnten Jahrhunderts. Auf dem von der Seite gesehenen Bett liegt die hl. Jungfrau ausgestreckt mit über der Brust gekreuzten Armen und geschlossenen Augen. Zu beiden Seiten des Lagers stehen je 7 Personen, die sich zu Maria hinbeugen. Hinter dem Bette, in der Mitte, steht Christus, der ein mumienhaft eingewickeltes Kind, die Seele Marias, nach rechts oben reicht, wo man einen Engel das Seelchen bereits himmelwärts emportragen

sieht [39]). Dieses Zerlegen einer Handlung in mehrere Momente ist ja nichts Ungewöhnliches in der mittelalterlichen Kunst.

Eine zweite Tafel [40]), von geringerer Arbeit als die vorhergehende, zeigt fast die nämliche Anordnung, nur erscheint hier die Seele Mariens in den Händen des Herrn allein. Zwei Apostel schwingen Rauchfässer und im Hintergrunde treten weitere vier Personen auf, die die Szene weinend betrachten, wohl Leute aus dem Hausstande oder der Umgebung Mariä. Aus dem elften Jahrhundert ist uns noch ein weiteres grösseres Elfenbeinwerk erhalten, ein Diptychon, das auf der einen Seite das Leben Christi, auf der anderen das Marienleben zeigt [41]). Wiederum eine verwandte Darstellung, aber auf das geringste Mass beschränkt. Oben fehlen die Engel. Die Zahl der Apostel ist zwölf, zwei davon schwingen Rauchfässer.

Auch die 976 in Byzanz bestellte und 1106 reparierte Pala d'oro der Markuskirche zu Venedig, ein wahres Prachtstück byzantinischer Kunst, ist mit der üblichen Koimesis geschmückt. Sie ist eine der typischesten Darstellungen, bis in alle Einzelheiten herab, sogar bis auf die beiden kulissenartigen Architekturstücke, die auf den meisten Darstellungen den Hintergrund rechts und links abschliessen. In der Mitte der fünfzehn assistierenden Personen bemerkt man Johannes, der den Kopf auf Mariens Brust legt, um nach dem Herzschlag zu lauschen [42]).

Ein im Besitze des Grafen Stroganoff zu Rom befindliches Reliquiar trägt eine auf die Vorderseite eingelassene, getriebene Kupferplatte mit der Inschrift: *κυμησις [της] θκε (= θεοτόκου)* [43]). Schlumberger setzt das Werk ins Jahr 1000 ungefähr, also noch in die Blütezeit der macedonischen Kunst. Hier zuerst

bemerken wir ein Abweichen von der strengen Symetrie der bisher beschriebenen Bildwerke. Es fehlt der eigentliche Mittelpunkt. Die Gestalt Christi ist nach rechts geschoben, ihm entspricht links ein Apostel, wohl Johannes, der sich zu Maria herabbeugt, um ihr den letzten Kuss auf die Stirn zu drücken. Die Schilderung verliert dadurch an der Eindringlichkeit, die die symmetrische Gruppierung mit der alles beherrschenden Gestalt Christi in der Mitte mit sich bringt. Ein reizvolles kleines Elfenbeinwerk ziert den Deckel eines Evangeliars aus Bamberg (XI s. München, St. Bibl. Codex lat. 4453). Wiederum die typische byzantische Auffassung, nur erscheint hier die Seele Marias als Bruststück, das unten spitz ausläuft. Diese eigentümliche Art, die Seele darzustellen, rührt wohl von der Vorstellung her, dass die Seele dem Leibe durch den Mund entweiche.

Was die Wandmalerei anlangt, so sind wir hier noch schlimmer daran, als bei der Kleinkunst, wozu auch noch der Mangel an Publikationen tritt. Gewiss enthielt so ziemlich jede byzantinische Kirche eine Darstellung der Koimesis, jedoch die meisten wurden später übermalt, oft auch, wie in Unteritalien beispielsweise, von Lateinern nach dem uralten Schema gemalt [44]). Nur ein Gemälde, allerdings der nachmacedonischen Epoche angehörig, vermag uns den Eindruck eines solchen Bildes zu übermitteln. Es ist dies der Tod Mariens in der Martorana zu Palermo (XII. s.) [45]). Die Kirche, welche Byzantinisches mit Normannischem vermischt zeigt, sucht sich bei der Ausschmückung möglichst an das überlieferte Schema zu halten und so ist denn die Darstellung in das erste Joch westlich vom Kuppelraum verwiesen worden. 13 Apostel und 2 Bischöfe umgeben das Lager

der Mutter Gottes, die bereits verschieden ist; einer legt noch das Ohr an ihr Herz, um zu sehen, ob das Leben bereits entflohen ist. Dieses Mosaik ist ein klassisches Beispiel der völlig schematischen und symmetrischen Anordnung, wie sie der Byzantiner liebte, ohne alle plastische Energie und von monotoner Empfindung in den Köpfen.

Dass die monumentale Wandmalerei das Vorbild für alle weiteren Darstellungen abgegeben hat, dürfen wir wohl mit Recht annehmen. Die Monotonie, die man der byzantinischen Kunst, manchmal mit Unrecht, vorwirft, beherrscht auch die Darstellung der Koimesis. Gleichförmig wird stets das Nämliche gebildet, ohne Entwicklung, vielmehr bei zunehmender Rückläufigkeit und Erstarrung der Formensprache. Allen Darstellungen gemeinsam ist die dekorative Behandlung, die Raumlosigkeit, welche Baulichkeiten zu blossen Kulissen herabdrückt, die ornamentale, unnaturalistische Behandlung der Linien. Der harte mönchische Stil will nur durch Linie und Farbe wirken. Christus ist gross aufgefasst, zu seiner starren steifen und aufrechten Haltung steht die zittrige Zurückhaltung der Jünger, die sich des lauten Schmerzes enthalten, in feinem Gegensatz. Gerade die Gebundenheit der Bewegung dient dazu, das Wunder so recht zu versinnlichen. Der etwas abstrakten Sinnlichkeit des Byzantiners sagt dieses Zurücktretenlassen des Materiellen und das Betonen des rein Geistigen sehr zu, während dagegen der Occidentale in seiner Bevorzugung des Sinnenfälligen und in seinem Streben nach Illusion, nach mehrhundertjähriger Entwicklung dazu gelangt, einerseits die Koimesis als realistische Sterbeszene, andererseits die körperliche Himmelfahrt möglichst illusionär darzustellen. Und hiermit komme ich auf einen Hauptpunkt. Der weitere Verlauf der Entwickelung

zeigt, wie die Kunst der Spiegel der theologischen Anschauungen der Zeitalter bleibt, wie die griechischen Künstler in ihrer starren Gläubigkeit stets das nämliche produzieren, wie im Abendlande aber unter dem Einfluss der Legenden und Mariendichtungen sich die verschiedenartigsten Darstellungen entwickeln. Anfänglich folgte man dem byzantinischen Vorbilde, teils weil die Tradition aus dem griechischen Osten stammte, teils wohl auch wegen der Geltung, die Byzanz, wenigstens bis zum Schisma vom Jahre 1054, im Occident genoss [46]).

Man emanzipiert sich nur langsam von der einmal übernommenen Auffassung. So folgt ein Manuskript der Bibliothèque nationale zu Paris (cod. lat. 9448, Ende des X. Jahrhunderts) [47]) noch ganz dem östlichen Vorbilde, nur die Zahl der Apostel ist rein willkürlich, nämlich sieben. Die Himmelfahrt der Seele ist ähnlich wie auf dem Darmstädter Täfelchen in zwei Momente zerlegt, einmal sieht man den Engel, bereit die Seele in Empfang zu nehmen, dann mit ihr, etwas höher, wo sich ihr die Hand Gott Vaters aus den Wolken entgegenstreckt. Merkwürdig und zugleich ziemlich selten ist die Darstellung der Seele als Brustbild in einem Medaillon, so wie sie uns entgegentritt in dem vom hl. Bernulph der Kirche zu Deventer in den ersten Jahren des XI. Jahrhunderts geschenkten, karolingischen Manuskript [48]). Die Miniatur entbehrt nicht einer gewissen Grösse der Auffassung. Ähnlich aber mit noch grösserer Freiheit angeordnet ist die Dormitio im Evangeliar Heinrichs II. zu München (St. Bibl. cod. lat. 4552, ca. 1014 gemalt, fol. 161). Hier steht Christus nicht mehr mitten unter den Aposteln, sondern thront auf der Iris in einer über der Versammlung schwebenden Mandorla, die von zwei Engeln getragen wird. Diese halten ein Tuch, auf dem

das Medaillon mit dem Brustbilde der Madonna steht. Christus ist unbärtig dargestellt, er segnet mit der Rechten auf römische Art, während die Linke ein Buch hält. Noch mehr latinisiert ist die Auffassung, die eine Miniatur der Pariser Nationalbibliothek bekundet (Nr. 17325., fonds latin XI. s.) [49]). Maria ist bereits entschlafen, ihre Seele, als kleines Kind gebildet, kniet in einem von zwei Engeln gehaltenen Tuche und streckt betend die beiden Ärmchen zu Jesus empor, der sich, oben in einem Halbrund erscheinend, zu ihr herabbeugt. Die Empfindung ist menschlicher, intimer geworden und hat nicht mehr das Unnahbare, das der Byzantiner so gerne seinen religiösen Darstellungen einflösst.

Dagegen wiederum völlig übereinstimmend mit dem byzantinischen Typus, und wahrscheinlicherweise griechischen Ursprungs, ist die Transitusdarstellung auf der Rückseite des Tragaltars des hl. Willibrord in der Liebfrauenkirche zu Trier [50]).

Einen auffälligen Synkretismus zweier Begebenheiten führt uns eine Miniatur im Perikopenbuche des Meisters Bertholt vor Augen. (Salzburg, Stift St. Peter.) [51]). Die Bestattung Mariä und die Aufnahme ihrer Seele ist in eins zusammengezogen. [52]). Zwei Apostel legen Maria, dei mumienhaft eingewickelt ist, sanft ins Grab, während der Herr ihre Seele dem herabschwebenden Engel übergibt. Die nämliche Bibliothek besitzt auch ein Antiphonar aus der Mitte des XII. Jahrhunderts mit einer zart empfundenen Darstellung des Todes der Mutter Gottes. Sterbend liegt die hl. Jungfrau auf einem mit einem Teppich überdeckten Lager; das liebliche Gesicht ist ohne alle Leichenfarbe, die Gestalt steif gestreckt. Hinter ihr Christus, voll Liebe auf seine Mutter blickend und ihre Seele in Gestalt eines kleinen Kindes — ein

wunderliebes, aufwärts schauendes Gesichtchen — nach dem geöffneten Himmel reichend. Zu Häupten der Jungfrau stehen Petrus und Johannes, zu Füssen drei andere Apostel mit ernsten Mienen [53]).

Völlig original ist die Auffassung, die uns in einer Miniatur eines aus Salzburg stammenden Evangeliars entgegentritt. (München. St. Bibl. cod. lat. 15903. fol. 81. XII. s.). Das schräg zur Bildfläche stehende Lager [54]) (eigentlich nur eine Art Matratze), auf dem die Entschlafene liegt, wird von zwei Aposteln gestützt, während zur Rechten Johannes mit einer Bewegung voll Schreck und Erstaunen zusieht. Dahinter steht der Heiland mit dem Medaillonbildnis, das er mit beiden Händen dem von oben rechts kommenden Engel, dem noch ein zweiter beigegeben ist, überreicht.

Bemerkenswert ist um diese Zeit das Eindringen von allerlei Kultgegenständen in die Darstellung. Schon auf manchem byzantinischen Stück bemerken wir hin und wieder einen rauchfasschwingenden Apostel, wie z. B. auf der Stroganoff'schen Platte, auf dem Relief der Münchner Staatsbibliothek, auf dem Mosaik der Martorana. Dann sehen wir im Evangeliar Heinrichs II. zwei grosse Kerzen und Prozessionskreuze hinter dem Lager Mariä und weiterhin Johannes mit Gebetbuch und Rauchfass. Ein Sacramentar aus Verdun, auf der Pariser Nationalbibliothek befindlich (fonds latin 18005 XI. Jahrhundert) [55]), zeigt drei Apostel mit Weihkessel, Rauchfass und Kreuz, kurz alles Kultgerät, wie es bei Totenfeierlichkeiten gebraucht wird. Den Darstellungen wird hierdurch ein kirchliches Gepräge aufgedrückt. Diese Tendenz wird immer stärker, um schliesslich im XV. Jahrhundert die Darstellung des Todes der Mutter Gottes zu einer typischen Leichenzeremonie werden zu lassen.

Das XIII. Jahrhundert, dieser Höhepunkt mittelalterlicher Kunst, bringt eigentlich nichts Neues, dagegen liefert es uns eine Reihe der schönsten Darstellungen. Als deren feinste greife ich die wundervolle Gruppe heraus, die sich im Tympanon des linken Südportals des Strassburger Münsters befindet (ca. 1250). Die Madonna, deren Kopf die Züge einer Juno trägt, hat bereits den Geist aufgegeben. Das Haupt stützt sorgsam einer der Apostel, ein anderer befühlt den Leib, dem bereits die Wärme zu entfliehen beginnt; auf seinem Gesicht prägt sich die ganze Angst dessen aus, dem der nächste Augenblick eine schmerzliche oder freudige Gewissheit bringen wird. Hinten sehen wir Christus mit einem letzten elegischen Blicke seine Mutter segnen; auf der linken Hand trägt er ihre aufrecht mit gefalteten Händchen dastehende Seele. Von wunderbarer Tiefe ist der Schmerz Johanni, er wird im nächsten Moment aufschluchzen. Vor dem Bette kauert eine Gestalt, mit Schmerz verzogenen Mienen, wohl eine der drei Marien.

Eine zeichnerisch sehr feine Leistung ist jene von Konrad von Scheyern herrührende Miniatur in dessen Matutinalbuch (Mchn. St. Bibl. cod. lat. 17401). Grosse Verwandtschaft hiermit, sowohl stilistisch als technisch, zeigt eine Miniatur des Todes Mariä im bayerischen Nationalmuseum (K. V. 300). Hier überreicht Christus die Seele, die als ganze Figur in Adorantenstellung dargestellt ist, in einer Mandorla den herabfliegenden Engeln. Gleichfalls bayerisch ist die Miniatur der Koimesis in einem aus Aldersbach stammenden Breviar. (Mchn. St. Bibl. cod. lat. 2640). Maria ruht auf einem kastenartigen Bett, auf einer Fussbank dahinter steht Cristus, der auf den in das Gewand gehüllten Armen das puppenartige Seelchen hält.

Auch ein Wandgemälde aus dieser Zeit ist uns erhalten (ca. 1250) im nördlichen Querschiff von St. Kunibert in Cöln [56]). Die Mutter Gottes, die wie im Schlummer aufgelöst, lässig daliegt, ist verschieden. Auffallend ist, dass Christus beim Hingang seiner Mutter nicht anwesend ist. Oben führen zwei Engel die Seele, die in einem Tuche aufrecht steht, davon. Sie ist bekrönt und faltet die Hände zum Gebet.

In das letzte Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts gehören zwei Mosaiken in Rom. Das eine in Sa. Maria in Trastevere [57]) (ca. 1290) zeugt für das zähe Fortleben der byzantinischen Typik, trägt aber bemerkenswerter Weise eine Inschrift, die eher der Auffassung der körperlichen Himmelfahrt entspricht: ad summum regina thronum defertur in altum: angelicis praelata choris cui festinat ire: filius occurrens matrem super aethera ponit. Das Denkmal ist interessant wegen des Übergangs vom Italobyzantinischen zum Giottesken. Es wird allgemein (wie schon von Vasari) dem Pietro Cavallini zugeschrieben. Das andere Mosaik befindet sich in Sa. Maria Maggiore in der Mitte des Streifens unter der Absiswölbung, die mit der ältesten uns bekannten Krönung Mariä geschmückt ist. Interessant ist hier der grosse Bühnenaufwand. Christus ist von einer Schar von Engeln umschwebt, rechts und links steht, in die Breite gestreckt, die Corona der 12 Apostel, im Hintergrunde sehen wir an den Seiten Sion und den Ölberg, oben in den Wolken Könige und Propheten und unten vor der Bahre den Mosaicisten Jacopo Torriti selber und seine Helfer [58]).

Die erstaunliche künstlerische Produktivität des XIII. Jahrhunderts kommt auch unserem Thema zu statten. Unzählige der Maria geweihte Kirchen werden mit ganzen Serien des Marienlebens geschmückt. So zeigt das Strass-

burger Münster im Spitzbogen eines Fensters der südlichen Abseite den Tod Mariä, ebenso ein Fenster der Collegiat-Kirche zu St. Quentin, ein grosses Fenster der Kathedrale zu Angers, das Tymponon des Nordportals zu Chartres, ein stark verstümmeltes Relief am Hauptportal von Notre-Dame zu Senlis, ein Glasgemälde der Kathedrale zu Tournais, das Portal der Kathedrale zu Laon, das Marienfenster der Kathedrale zu Troyes und schliesslich das Tympanonrelief am Südportal des Chors des Münsters zu Freiburg (2. Hälfte des XIII. s.). Eigentümlich ist hier die Art, wie Christus und die ihn begleitenden Engel dargestellt sind, nämlich als Halbfiguren auf plastischen und stilisierten Wolken über der aufgebahrten Maria.

Die Liste liesse sich leicht vergrössern, doch tragen alle diese Darstellungen bis zur Wende des XIV. Jahrhunderts einen typisch ausgeprägten Charakter. Die Aufnahme der Seele durch Christus ist und bleibt der Angelpunkt der Darstellung, Maria wird eher schlafend als tot dargestellt, ganz der theologischen Vorstellung entsprechend, dass Maria durch ihre unbefleckte Empfängnis von der Erbsünde frei, auch der Schrecken und Hässlichkeit des Todes enthoben sei. Dabei bleibt manches der Willkür des Künstlers überlassen, so die Corona der Apostel zu vergrössern oder zu verkleinern, ganz nach dem verfügbaren Raum, der oft in nicht gerade künstlerischer Weise, aber ganz der Neigung des damaligen Kunstbetriebes entsprechend, möglichst angefüllt wird. Auch bleibt es dem Künstler überlassen, die assistierenden Engel darzustellen oder wegzulassen. Die symmetrische Aufstellung bleibt massgebend und wird nur gelegentlich durchbrochen. Erst das XV. Jahrhundert bringt grösseren Wechsel und Ungebundenheit.

Das XIV. Jahrhundert liefert uns eine nur spärliche Ausbeute. Zu Anfang desselben tritt uns die Darstellung des Todes Mariä auf der Maestà des Duccio di Buoninsegna entgegen. (1310, Predellenstück der Rückseite.) In seiner Starrheit wirkt es noch ganz byzantinisch, Christus und Maria sind noch ganz nach diesem Typus konzipiert. Die lang ausgestreckte Gestalt der Jungfrau nimmt den vorderen Teil des Bildes ein, dahinter gruppieren sich in zwei Reihen übereinander Christus mit den Aposteln, darunter Josef und die Schar der Engel. Man vergrössert jetzt gern die Zahl der assistierenden Personen. So schildert Orcagna auf einem Relief der Rückseite seines Tabernakels in Or San Michele (1359) den Vorgang inmitten einer solchen reichen Assistenz. Die Darstellung ist ähnlich wie bei Bertolt, eine Vermischung von Grablegung und Aufnahme der Seele. Vorne liegt auf dem Sarkophage die Jungfrau, dahinter etwas erhöht Christus mit der befreiten Seele, umgeben von 8 Engeln und weiterhin von den Aposteln, denen auch die an ihrer Kopftracht kenntlichen Bischöfe Dionysius Areopagita, Hierotheus und Timotheus zugesellt sind. Einer beugt sich über Maria, um ihr die Hand zu küssen, Petrus liest Gebete, zu Häupten Mariä steht ein dritter Apostel, dem zur Seite ein Engel ein Rauchfass schwingt. Weitere Beispiele für diese Zeit sind der von Agnolo Gaddi in der Capella della Cintola zu Prato gemalte Tod der Jungfrau, ein Bild des Taddeo di Bartolo (1397) in der Rathauskapelle zu Siena und ein Predellenstück des Spinello Aretino in der Gallerie zu Siena.

Auch in Deutschland sind die Beispiele recht spärlich. Der von Lichtwark wieder entdeckte Meister Bertram hat den Gegenstand zweimal behandelt [59]), das eine Mal auf dem Buxtehuder Altar (nach 1390) und dann in

kürzerer Fassung auf dem Londoner Altar. Das erstere Bild ist leider arg zerstört. Christus ist in der Mandorla zu seiner Mutter herabgeschwebt, auf dem linken Arme trägt er deren Seele, die, wie dies in dieser Zeit in Deutschland üblich ist, als Himmelskönigin die Krone trägt, mit der rechten Hand segnet er seine Mutter. Rechts davon sehen wir das alte Motiv des Apostels, der nachfühlt, ob die Entschlafene bereits erkaltet ist, hinter ihm Petrus [60]) mit Kessel und Weihwedel. Die oberen Ecken des Gemäldes nehmen die die Mandorla umschwebenden Engel ein. Auf dem Londoner Altar fehlen die Engel, das Ganze ist symmetrischer [61]). Ebenfalls in der Mandorla, welche diesmal aber auf Wolken über dem Kreise der Apostel schwebt, erscheint Christus in einer Miniatur des bayerischen Nationalmuseums (Raum 6). Die Seele Mariens umklammert seinen Hals.

Ganz einzigartig ist die Auffassung, die eine Elfenbeintafel des Germanischen Nationalmuseums bekundet (XIV. s.). Ein Engel, wohl Michael nach der Legende, legt der Jungfrau die Hand auf den Mund und empfängt so ihre Seele. Das materielle Abbild der Seele ist unterdrückt. Rechts davon Christus, seine Mutter segnend. Dazu noch um das Lager fünf Apostel im Gebet.

Ein weiteres bemerkenswertes, weil in seiner Art wohl einzigartiges Bild ist ein in der Probsteikirche zu Raudnitz in Böhmen befindlicher Tod Mariä. (XIV. s., Abbildung im 22. Bande des Jahrbuchs der Sammlungen des k. k. Allerhöchsten Herrscherhauses.) Maria kniet auf ihrem mit einer reichen Damastdecke belegten Bette, rückwärts wird die kraftlos Zusammensinkende von einem Apostel gehalten. Es ist dies Bild ein Vorläufer jener in Oberdeutschland im XV. s. so beliebten Gattung.

Doch melden sich jetzt Zeichen einer völlig verän-

derten Anschauungs- und Empfindungsweise. Eine Zeichnung im Louvre [62]) von der Hand André Beauneveus, aus den letzten Jahrzehnten des XIV. Jahrhunderts stammend, stellt die dormitio als religiöse Zeremonie dar. Auf einem tischartigen Gestell liegt die Gestalt Mariens ausgestreckt, die Apostel, die die Verschiedene umgeben, sind mitten in der kirchlichen Handlung begriffen. Auf der einen Seite sehen wir Petrus die hl. Jungfrau mit dem Weihwedel besprengen und dabei Gebete in einem Buche lesen, das ihm einer zugleich mit dem Weihwasserkessel bereit hält. Links von dieser Gruppe steht Johannes, die Siegespalme in der Hand, mit 4 anderen Aposteln, während vorne einer hockt, der ganz in die Lektüre seines Gebetbuchs vertieft ist. Neben ihm stehen zur Vervollständigung der Handlung zwei Engel mit Rauchfass und Sterbekerze. Christus nimmt nicht mehr teil an dieser Szene, er schwebt mit seinen Heerscharen der Seele Mariä entgegen, die ein Zug Engel zu ihm emporführt.

Diese Auffassung, die das Mysterium des Ablebens der Mutter Gottes in die altgewohnte Sphäre geistlicher Zeremonie herabzieht, bleibt für das ganze XV. Jahrhundert und noch darüber hinaus massgebend. Wir können vier verschiedene Typen unterscheiden: 1. Maria stirbt im Bette, wobei Christus mit der Seele im Hintergrunde sichtbar wird; 2. die gleiche Szene mit Christus, der in einer visionären Glorie herabkommt, um die Seele seiner Mutter aufzunehmen; 3. die Darstellung lediglich des Todes als ein wirkliches Erlebnis ohne symbolische Beziehung; und schliesslich 4. Maria stirbt knieend, halb im Stehen oder auch am Betpult.

Früher hätte man es als anstössig empfunden, die Mutter Gottes im Todeskrampfe mit schmerzverzogenen Mienen und verdrehten Augen darzustellen. Man stellte

sie ruhig wie eine Tote dar, aber feierlich aufgebahrt mit übereinandergekreuzten Händen und zurecht gestrichenem Gewande. Man suchte die Szene in eine höhere Sphäre zu rücken, jetzt aber macht sich das Bestreben geltend, in möglichst anthropomorpher Weise den Tod der hl. Jungfrau zu vergegenwärtigen. Geschäftig eilen die Apostel hin und her, der eine schaut nach, ob das Rauchfass in Ordnung ist, ein anderer schlägt eine tröstende Stelle im Gebetbuch auf, Petrus taucht den Weihwedel ein, kurz und gut, die nebensächlichen Umstände, weniger der springende Punkt der Handlung, fesseln den Künstler. Der starke naturalistische Trieb der Zeit, verbunden mit einer Freude an breiter, verweilender Erzählung tut noch ein übriges dazu. Eine Ausnahme machen die oberdeutschen Schulen, bei ihrer Auffassung herrscht die Idee der Absolution vor. Die Handlung ist würdevoll und getragen.

Die der ersten Gruppe angehörigen Bilder folgen noch dem alten Schema, nur macht sich das Bestreben geltend, wegen der Betonung des Zeremoniells, Christus in den Hintergrund zu drängen, und dies um so mehr, als wir uns dem Ende des Jahrhunderts nähern, wo er schliesslich ganz verschwindet. So zeigte uns ein jetzt zerstörtes Fresko des Taddeo di Bartolo in S. Francesco in Pisa [63]) den ganzen Apparat offiziierender Apostel und assistierender Engel mit Christus und der Seele in Kindergestalt; desgleichen ein Stück am Triptychon der Verkündigung vom gleichen Meister in Siena. (Acc. vom J. 1409.) Fra Angelico schliesst sich in seinem Bilde in den Uffizien gleichfalls dieser Auffassung an. Merkwürdig ist das Palmblatt, das ein zu Füssen der Madonna stehender Apostel hält, es spaltet sich in drei kleinere Blätter und erhält so die Form eines Pro-

zessionskreuzes. Zu Häupten der Toten steht Petrus, der die Gebete der Kirche für die Verstorbene verliest, neben ihm stehen Philipp mit dem Weihwedel und Thomas wie Diacon und Subdiacon. Ein Bild bei Methuen in London, gleichfalls von Angelico, gehört noch hierher. Es ist der Moment dargestellt, wo die Einsegnung beendet ist und die Apostel sich anschicken, die Bahre emporzuheben. Ein Bild aus der Schule Lochner's in der Pinakothek zu München ist merkwürdig wegen der Art, wie Christus dargestellt wird: die Gruppe der 12 Apostel ist die gleiche wie sonst, nur steht Christus nicht unter ihnen, sondern wird in einem stilisierten Wolkenrund sichtbar; er trägt das bekrönte und betende Seelchen auf dem linken Arm, mit der rechten Hand segnet er.

Die Tiroler Schule scheint diesen Typus bevorzugt zu haben. Ein Bild in Augsburg vom Jahre 1480 ca. (Nr. 152), Pachers Darstellung auf dem St. Wolfgangs-Altar (1481), Multschers Tod Mariä in Berlin und Sterzing sind Belege dafür. Das letztere Bild ist von intimer Wirkung. Maria zu Häupten steht Johannes, der mit dem Gewandzipfel das Schluchzen unterdrückt, in der Rechten hält er, statt des Palmzweiges oder der Kerze wie sonst, einen Kirschblütenzweig. Was Pachers Darstellung anlangt, so könnte man im Zweifel sein, ob man sie nicht lieber der 2. Gruppe zuweisen möchte. Christus nämlich schwebt über dem Bette, von Engeln getragen, und nimmt so die Seele in Empfang.

Auch ein Altar in München (Nationalmuseum Saal 15 Nr. 23, ca. 1460—70) bayerischen Ursprungs, folgt diesem Schema. Desgleichen das Glasgemälde der Barthschen Kapelle in der Frauenkirche zu München [64]).

Veit Stoss, der sonst dem 3. Typus folgt, wählte

auch einmal dieses Schema, nämlich in einer bei Streit in Kissingen befindlichen Darstellung (cf. Daun, Veit Stoss, Leipzig 1903, pag. 41). Es ist eines von jenen häufig vorkommenden, dekoupierten Reliefs ohne Hintergrund.

Schreiber führt in seinem Werk über die Incunabeln des Holzschnitts eine ganze Reihe hieher gehöriger Darstellungen an, die sich auf das ganze Jahrhundert verteilen, zum Teil noch von altertümlichem Gepräge (Nr. 706 und 709 aus dem Anfange und der Mitte des Jahrhunderts), die übrigen (Nr. 710, 712, 718) von typischer Bildung. Der Anschluss der Bildwerke dieser Gruppe an die mittelalterliche Legende ist unverkennbar.

Der 2. Typus macht sich hauptsächlich in der 2. Hälfte des Jahrhunderts geltend. Christus in einer Art visionären Glorie erscheinen zu lassen, entsprach ganz dem schwärmerischen Wesen der Zeit. Wir treffen diese Darstellungsweise besonders in den Niederlanden an. Das dem Hugo van der Goes zugeschriebene Gemälde der Brügger Akademie zeigt die Mutter Gottes in den letzten Zügen daliegend, schwach faltet sie die Hände, das Bett ist umlagert von den teils erregten, teils zerstreut dreinblickenden Aposteln. Petrus in Alba und Stola nimmt einem anderen die Sterbekerze aus der Hand, um sie Johannes zu reichen; den oberen Teil des Gemäldes füllt die überirdische Erscheinung des Herrn aus, der in Begleitung von Engeln herabschwebt.

Ein anderes Bild, das Tschudi mit dem Meister von Flémalle in Verbindung bringt, ist ganz ähnlich in der Anordnung. Nur tragen hier die Christus begleitenden Engel ein Tuch zur Aufnahme der Seele [65]). Diese Bilder zeigten Christus ohne die Seele, jedoch kommt auch die Darstellung mit der Seele vor, z. B. auf

einer Miniatur des Gebetbuchs des Etienne Chevalier von Fouquet. Für die weite Verbreitung dieses Typus zeugt eine Reihe von Blättern, die Schreiber [66]) aufführt. Im ganzen genommen ist der Typus der seltenere und verschwindet auch gegen Ausgang des Jahrhunderts. So mutet denn eine Darstellung, wie sie Carpaccio zweimal gemalt hat (Wien, Ferrara, 1508), mit dem oben in einer Mandorla sitzenden Christus schon ganz altertümlich an.

In diese Gruppe gehört auch die einzige mir bekannte Darstellung des Themas aus protestantischen Landen, nämlich der Stich Rembrandts vom Jahre 1639. Dass Rembrandt diese Form wählte, darf uns bei seiner Vorliebe für das Visionäre nicht verwundern, bot es ihm ja doch Anlass, gewissen Lichtproblemen nachzugehen. Die Darstellung des Sterbens ist stark naturalistisch, Maria, die ihren letzten Seufzer aushaucht, wird mittelst Kissen von einem Apostel sorgsam gestützt, die Anwesenden sind allen möglichen Beschäftigungen hingegeben. Glänzend ist die Wiedergabe der Lichterscheinung des nahenden Engels; mit den geringsten Mitteln wird das Herabfluten des Lichtes versinnlicht.

Der 3. Typus, die Darstellung lediglich des Hingangs Mariä, ist die verbreitetste Auffassung. Sie allein behauptet sich denn auch in der Folgezeit. Die Rollenverteilung unter die Apostel ist an keine bestimmte Regel gebunden, jedoch meist derart, dass Johannes der Jungfrau die Sterbekerze, das Sinnbild der Fortdauer des Lebens, in die Hand drückt, während Petrus sie mit geweihtem Wasser besprengt. Dieser letztere wird auch häufig mit der Rolle des Gebetsprechens betraut. Die übrigen Apostel verharren entweder im Gebet, oder sind mit nebensächlichen Dingen beschäftigt. Eine typische

Figur ist der Apostel, der mit aufgeblähten Backen das Feuer im Rauchfass anfacht. Der eigentlichen Trauer wird für gewöhnlich wenig Raum gelassen, die genreartige Auffassung des Themas, dem dazu noch oft etwas Geschäftiges anklebt, beherrscht die Darstellungen.

Die Reihe der uns erhaltenen Bildwerke ist unübersehbar. Der Typus kommt überall vor, in Italien sowohl als in den Niederlanden, in Deutschland so gut als in Frankreich, jedoch in Deutschland weitaus am häufigsten, und hier vorzugsweise im Süden. Das vom Bruder Laurentius 1462 gemalte Weihenstephaner Evangeliar bietet ein abgekürztes Beispiel. Es ist das Übergangsstadium zum Tode geschildert. Schongauer folgt in seinem Stich (B. 33) der gleichen Idee. Johannes drückt der Jungfrau die Sterbekerze in die Hand, rechts hinter ihm Petrus mit dem Weihwedel, die übrigen stehen oder knieen betend voller Trauer um das Himmelbett. Ganz gleich ist die Anordnung, die Veit Stoss auf dem rechten Flügel des Schwabacher Altars befolgt. Gleichfalls von Schongauers Stich inspiriert, aber in der Anordnung etwas verändert, ist der Marientod, auf dem wohl aus dem Wohlgemut'schen Atelier hervorgegangenen Altar in Hersbruck, mit stark karikierten Köpfen. Auch in Salzburg treffen wir ein Beispiel an in dem von Stiassny der Schule des R. F. (Rueland Frueauf) zugeschriebenen Gemälde der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien (Nr. 1402, ca. 1490). Hier ist es Petrus, der, mit Alba, Stola und Pluviale bekleidet, der Mutter Gottes die Kerze in die entkräftete Hand drückt, mit der anderen Hand taucht er den Weihwedel in den ihm von Johannes bereit gehaltenen Kessel ein; die übrigen lesen Gebete, einer ganz rechts hält das Kreuz.

In diese Gruppe gehören auch zwei ikonographisch

weiter nicht bemerkenswerte Bilder der Karlsruher Galerie, Nr. 56 Ulmer Schule vom Anfang des XVI. Jahrhunderts und Nr. 96 fränkische Schule, nach 1500.

Dürer's Tod der Maria (1510) zeichnet sich besonders durch eine klare Disposition aus, was nicht zum geringsten von der Anordnung des Bettes herrührt, das senkrecht ins Bild gestellt ist. Links zu Häupten Mariä steht Johannes, der nämliche feine Kopf, den wir in der Apokalypse antreffen, und überreicht Maria die Kerze; hinter ihm Petrus, der mit priesterlicher Gemessenheit das müde zurückgesunkene Haupt der Sterbenden besprengt. Die übigen Apostel sind zu Gruppen von zweien oder dreien zusammengefasst. Die halb sitzende, halb liegende Stellung der Madonna finden wir auch bei seinem Nachfolger Kulmbach (Bamberg, Galerie) und bei Hans Baldung Grien (Köln, Sankt Maria im Kapitol; abgeb. in der Zeitschrift für christliche Kunst Bd. V.). Zu letzterem Bilde ist uns auch der völlig übereinstimmende Entwurf vom Jahre 1516 (Stuttgart) erhalten. Eine weitere Zeichnung des Todes Mariä befindet sich in Basel (Térey Nr. 6). Der ganze liturgische Apparat tritt da auf, nur die Sterbekerze hat man vergessen. Auch Schäufelin malte einen Tod Mariä (München, Pinakothek), ohne Originales zu bieten.

Schreiber teilt in seinem Kataloge sechs Stiche, darunter zwei Schrotblätter mit (Nr. 707, bayerisch ca. 1480; Nr. 709, bayerisch ca. 1480; Nr. 717, ca. 1470; Nr. 719, ca. 1470—80; Nr. 2433, schwäbisch ca. 1470: Nr. 2435, kölnisch ca. 1470), von denen nur das letztere Interesse beansprucht. Johannes gibt der Madonna statt der Kerze den Palmzweig in die Hand; über dem Bette sieht man die hl. Jungfrau in einer Aureole schweben, von vier Engeln getragen zwischen Gott Vater und dem

Sohne. Dies wäre also die Himmelfahrt, oder noch besser gesagt, der Eintritt in den himmlischen Hof.

Zuletzt möchte ich noch ein als niederrheinisch bezeichnetes Bild des Berliner Museums erwähnen, das den Tod nach dem üblichen Schema schildert, dabei zugleich aber die Himmelfahrt im Zimmer vor sich gehen lässt. Maria steht auf der aufwärts gekehrten und von zwei Engeln gehaltenen Mondsichel, ihr Haupt wird von 12 Sternen umstrahlt, alles Attribute, die erst viel später bei der immaculaten Konzeption aufkommen. Die Halbfigur Gott Vaters, der die Tiara trägt, nimmt sie auf. Durch die offene Tür des Gemachs sieht man draussen in der Landschaft Thomas, dem ein Engel den Gürtel bringt.

In den Niederlanden ist mir kein Bild aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts bekannt. Erst bei Memling stossen wir auf ein Beispiel. Es befindet sich auf dem fälschlich als die sieben Freuden Mariä bezeichneten Stück der Münchener Pinakothek. In der oberen rechten Ecke des Bildes entdeckt man ein Gebäude, durch dessen vorne offne Wände man zuerst in einer kleinen Kammer Christus erblickt, der seiner Mutter vor ihrem Tode erscheint (genau wie es die Legende berichtet hatte); dann in einem grösseren Gemach die Darstellung des Hingangs. Über dem Gebäude fliegt die Seele Mariens, ein kleines, blau gekleidetes Figürchen, Gott Vater entgegen. Nach den Niederlanden gehört auch der von Jan Joest gemalte Altar in Calcar mit einem Marientod ohne besondere ikonographische Bedeutung, und schliesslich auch noch eine der feinsten Darstellungen des Themas, die von der Hand des Meisters des Todes Mariä herrührt, eines wohl in die Nähe des Quinten Massys gehörigen Malers (München, Pinakothek). Das

Antlitz der als junges Mädchen dargestellten Madonna ist bereits von Leichenblässe überhaucht, die Augen sind ihr zugefallen und mit zager Hand nimmt sie die Kerze, die ihr Johannes reicht. Rechts steht Petrus im vollen priesterlichen Ornat mit dem reich gestickten Pluviale und der Alba bekleidet. Hinter ihm ein Apostel mit angstverzogener Miene; mit Ruhe und Gelassenheit sagen zwei am Fenster ihre Gebete.

In Italien scheint man im XV. Jahrhundert dem Thema nicht mehr das Interesse zugewendet zu haben, wie im XIV., wenigstens werden die Beispiele immer seltener. Von Fra Filippo Lippi besitzen wir eine Darstellung im Dom zu Spoleto (1467—69). Das grösstenteils wohl von Fra Diamante ausgeführte Gemälde ist keine Darstellung des Absterbens der Madonna, sondern es zeigt die die Bahre umstehenden Apostel, welche trauernd einen letzten Blick auf die Verstorbene werfen, bevor sie sie in den Sarkophag senken. Rechts oben von dieser Szene eine Darstellung der Gürtelweihe. Auch Ghirlandajo malte einen Tod Mariä in Santa Maria Novella. Aussen in der Landschaft, in deren Hintergrunde man die Silhouette von Florenz sieht, liegt die tote Jungfrau mit alten, abgehärmten Zügen, aufgebahrt. Sie ist umstanden von den Aposteln, zwei beugen sich zu ihr herab. Es ist die Einsegnung der Leiche nach dem Ritus der Kirche dargestellt. An den vier Ecken der Bahre stehen leuchtertragende Engel, ganz ähnlich wie bei Angelico. Es war eine damals in Florenz übliche Sitte, die auch jetzt noch bei der prunkvollen Aufbahrung befolgt wird, die Bahre mit vielen Kerzen zu umgeben. Auch Mantegna bevorzugt das Thema der Einsegnung der Leiche. Sein Bild im Prado ist eine der grossartigsten und ergreifendsten Darstellungen

des Gegenstandes. Hinter der Bahre offiziiert Petrus unter Assistenz zweier Apostel. Links vorne steht Johannes mit der vom Himmel gesandten Siegespalme: rechts drei psalmodierende Apostel: auf den eingefallenen Zügen Mariä malt sich in unvergleichlicher Weise der Schlummer des Todes.

Eine Darstellung des Absterbens selbst, so wie es im Norden die Regel ist, finden wir auf einem späten Werke des Liberale da Verona (Verona, Vescovado). In einem niedrigen breiten und jedes Schmuckes entbehrenden Gemache liegt die Madonna [67]) auf einem breiten Bette. Links Johannes, der ihr die Sterbekerze reicht, hinter ihm in Alba und Stola Petrus. Der Ausdruck in den Köpfen ist schwächlich und wehleidig.

Während des XVI. Jahrhunderts scheint in Italien das Thema ganz in Vergessenheit geraten zu sein. Erst gegen Ende des Jahrhunderts finden wir ein paar Darstellungen, die eine von Saraceni, einem Venezianer (München, Pinakothek) ist nur darum bemerkenswert, weil der Künstler diese Szene in einer mächtigen Renaissancehalle vor sich gehen lässt: die andere von Caravaggio (Louvre) ist dafür um so bedeutender. Von religiöser Weihe ist nichts zu bemerken; nur die Darstellung des Todes reizte den Künstler. Der Leib und das Antlitz Mariä sind ganz aufgedunsen, gleich als ob sie eines gewaltsamen Todes gestorben wäre. Das Bild wurde wegen seines krassen Realismus von den Geistlichen der Kirche della Scala in Trastevere, für die es gemalt worden war, zurückgewiesen.

Der letzte Typus endlich ist in der oberdeutschen Schule allein anzutreffen, vorzüglich aber in der schwäbischen. Sie ist die einzige Darstellungsweise, die Gnade fand in den Augen des Molanus, der nur die in der

Bibel belegbaren Szenen der heiligen Geschichte gelten lassen wollte und alle den Apokryphen entstammende Bilder verwarf [68]). Er sagt: Crediderim eam non decubuisse lecto more aegrotantium et qui morbo pressi claudunt hanc vitam (cum venia pictorum et sculptorum), cum neque infirmitate vexata credi potius debeat, neque debilitate prostrata, sed flexis reverenter genibus, et sublatis in coelum manibus inter orandum acceptissimum Deo spiritum commendasse. Allerdings fallen seine Darlegungen in eine Zeit, wo der Tod Mariä kaum mehr dargestellt wurde.

Man kann drei Arten unterscheiden. Entweder wird Maria knieend dargestellt, oder halb im Sterben, oder schliesslich auch sitzend. Es ist der Moment vor dem gänzlichen Verfall der Kräfte dargestellt: Maria bereitet sich auf ihr Ableben vor. Wo sie sitzend abgebildet wird, sehen wir den genauen Anschluss an die Legende des Jacobus a Voragine, der ausdrücklich bemerkt, sie habe sich unter die Apostel gesetzt und mit ihnen gebetet. Dazu tritt noch öfters die Gestalt Christi im Hintergrunde auf mit der Seele auf den Armen (Strigel, Berlin) oder aber die Seele wird von Engeln zum Himmel emporgetragen. So finden wir diesen Syncretismus auf einem Gemälde der Burg Lichtenstein (publ. von Foerster, Denkm. II). Die hl. Jungfrau steht mit geknickten Beinen da; Johannes, der sie stützt, verhindert sie am Zusammensinken. Vorne rechts sucht einer der Apostel ein passendes Gebet im Buche, etwas über ihm gewahrt man Petrus, der die Madonna mit Weihwasser besprengt. Christus mit der Seele ist in die rechte obere Ecke gedrängt. Den gleichen Typus finden wir auf einem Altarflügel des Bernhard Strigel (Berlin). Maria, ein schönes, junges Weib, kniet vorne, von Petrus und Johannes gehalten

der ihr zuspricht; in der rechten hält sie den Palmzweig. Hinter dieser Gruppe türmen sich die übrigen Apostel auf; hinter diesen wiederum steht Christus mit der Seele auf dem Arme.

Holbein der Ältere hat den Tod Mariä zweimal gemalt. Beidemale ist die Madonna sitzend dargestellt. Das Baseler Bild (1495) zeigt sie in einem hohen gotischen Stuhle sitzend, Kissen stützen die Entkräftete. Links vor ihr kniet Petrus, Gebete rezitierend, rechts steht Johannes, in der einen Hand den Palmzweig, mit der anderen reicht er der Sterbenden die Kerze. Hinter Petrus ein Apostel im Messgewand, gleichfalls Gebete lesend. Um den Charakter der geistlichen Zeremonie zu vervollständigen, fehlen auch nicht Rauchfass, Weihkessel und Weihwedel. Ganz gleich in der Anordnung ist das zweite Bild in der Münchener Pinakothek (1502).

Die schöne Darstellung von der Hand Schaffner's (1523, München, Pinakothek) zeigt Maria im Vordergrunde knieend mit schlaff herabhängenden Armen; links vor ihr kniet gleichfalls Petrus, der ihr ein grosses Gebetbuch entgegenhält, rückwärts wird sie von Johannes gestützt. Oben hat sich das weite Gemach geöffnet, Gott Vater ist herabgeschwebt, um das kleine, wie ein Bürgermädchen gekleidete, ihm von Engeln entgegengetragene Seelchen aufzunehmen.

Auch der bayerischen Kunst ist diese Auffassung nicht fremd. In St. Emmeran zu Regensburg befindet sich am Ostende des nördlichen Seitenschiffs ein 1449 datiertes Relief mit Maria, die in der Mitte der Apostel zusammengesunken ist und von Johannes und Jakobus gehalten wird. (Abgeb. bei Foerster, Denkm. III.) Ein Relief in Jenkofen bei Landshut (ca. 1480) zeigt Maria ausserhalb des Bettes zusammensinkend und von Johannes

gestützt. Desgleichen ein feines Relief auf dem Altar in Altheim bei Landshut (datiert 1515). Im Salzburgischen finden wir die Darstellung auf einem silbernen Reliquienschrein vom Jahre 1443 in der Kirche Maria Pfarr zu Tamsweg, auf einem Grabstein vom Jahre 1485 im Kreuzgang der Stiftskirche zu Laufen, weiter auf einem aus Salzburg herrührenden Schnitzwerk (Sammlung Figdor, Wien) und schliesslich auf dem vom Grossgmainer Meister (=Rueland Frueauf?) herrührenden Altar der Pfarrkirche zu Grossgmain (1499). Maria kniet am Betpult, rückwärts von dem treuen Johannes gestützt, der sie unter den Achseln gefasst hält [69]). Vor der Madonna steht Petrus mit segnender Gebärde, weiterhin ein anderer Apostel (wohl Andreas) mit der Sterbekerze, im weiteren Kreise dann schliesslich die übrigen trauernden und betenden Apostel.

Doch nicht allein in Schwaben und Bayern, sondern auch in Franken macht sich dieser Typus geltend, wenn auch weit weniger häufig. Eine aus dem Kloster St. Ehrentrud zu Nürnberg stammende Biblia pauperum [70]) (München, St. Bibl. cod. germ. 155, fol. 23.) enthält eine Darstellung mit Maria vor ihrem Bette knieend, im Gebet versunken, hinter ihr Johannes und vor ihr in hockender Stellung ein in sein Gebetbuch versenkter Apostel. Hinter dem Bette erblickt man den mit der Stola bekleideten Petrus mit dem Aspersorium in der Hand. Über dieser Szene wird in Wolken das Haupt Christi sichtbar.

Veit Stoss gibt in seinem schönen Marienaltar in der Frauenkirche zu Krakau diesem Typus den Vorzug, wohl weil er kompositionell leichter zu bewältigen war, auch sonst folgt er ihm, wie auf dem rechten Flügel eines Triptychons in der Akademie zu Krakau, einer gedrängten und ziemlich übersichtlichen Komposition. Der

von Daun (a. a. O. pag. 108) publzierte Altar in Kirchdrauf, der auch einen Tod Mariä nach diesem Typus enthält, ist wohl nicht von Stoss. Gleichfalls Nürnberger Arbeit ist ein in Hallstadt (Oberösterreich) befindlicher Schnitzaltar, ungefähr aus dem Jahre 1515. Nochmals die gleiche Anordnung der knieenden Jungfrau mit Johannes und Petrus. Sie hält die Kerze in der Hand; zu oberst — man übersieht ihn fast — Christus mit der Seele.

Zuletzt wären noch einige Stücke aufzuführen, die Schreiber in seinem Katalog angibt. Ihre Schulprovenienz bleibt unbestimmt. Nr. 715 ist von der üblichen Anordnung (1450/60 ca.), Nr. 721 (von Lehrs, dem Maitre d'Erasme zugeschrieben, ca. 1450) zeigt die Madonna in knieender Haltung. Sie hört ein Gebet an, das ihr ein links von ihr kauernder Apostel vorliest. Oben in einer Wolke der Kopf des Herrn. Das letzte Blatt (Nr. 722, vielleicht fränkisch, ca. 1450/60) ist das merkwürdigste. Die Szene geht am Grabe vor sich, die Jungfrau betet im Stehen, Johannes kniet links neben ihr, Gebete rezitierend, hinter dem Grabe steht einer mit dem Palmzweig. Über dem Haupte der Mutter Gottes erscheint Christus in einer Wolke.

Die Darstellung der Himmelfahrt in der bildenden Kunst.

Bevor ich auf die Darstellung der Ikonographie der Himmelfahrt Mariä eingehe, möchte ich einige Bemerkungen vorausschicken. Die byzantinische Kunst hat ausschliesslich den Tod Mariä, also die assumptio animae, dargestellt. Erst im XVI. Jahrhundert, und auch dann wie es scheint, nur ganz vereinzelt, trifft man auf Dar-

stellungen der Himmelfahrt des Körpers. Das Malerbuch vom Berge Athos, das, wie bereits gesagt, frühestens im XVI. Jahrhundert entstanden sein dürfte, führt eine ganz kurze Fassung der assumptio corporis auf: ein geöffnetes leeres Grab. Und die Apostel staunen. Und Thomas unter ihnen hält einen Gürtel und zeigt ihn denselben. Und ober ihnen in der Luft ist die Heiligste auf Wolken und steigt den Himmel hinauf. Und Thomas ist wieder in den Wolken neben ihr und nimmt ihr den Gürtel aus ihren Händen. (§ 396.)

Diese Bevorzugung der einen Seite der Legende spricht zweifellos für den Einfluss einer dogmatischen Lehrmeinung; dazu tritt noch die Einführung der dem Orient eigentlich fremden Thomaslegende in die Darstellung, was wiederum für die späte Entstehung des Malerbuches und auch dafür spricht, dass man die Darstellung der Himmelfahrt aus dem Occident, aus Italien bezog. Eigentliches Bürgerrecht scheint sie nie erworben zu haben.

Im Westen liegen die Dinge wesentlich anders. Hier ist die Himmelfahrt des Leibes schon frühzeitig neben der Aufnahme der Seele dargestellt worden, ja sie verdrängt schliesslich die letztere. Beide Darstellungsformen schliessen sich eng an die Meinung der Kirche an, welche lehrt, dass Maria durch die Gnade (peculiari privilegio) des Herrn aufgenommen wurde, im Gegensatze zu Christus, der aus eigener Kraft (propria virtute) emporgefahren ist. Dieser Akt der Aufnahme ist es denn auch, der die künstlerische Fantasie befruchtet und bestimmt. Das Emporgetragenwerden der Madonna durch Engel, ihr demutvolles Gebahren, der aufwärts gerichtete Blick, alles dient zur Verdeutlichung der Passivität der Handlung, im Gegensatz zur Himmelfahrt Christi, wo

man das betimmte Gefühl hat: Dieser fährt aus eigener Machtvollkommenheit zum Himmel empor.

Die älteste mir bekannte Darstellung stammt aus dem VIII. Jahrhundert. Sie befindet sich auf einem Stück eines Gewebes, das wohl einem Messgewande angehört hatte (Schatz der Kathedrale zu Sens). Chartraire, der das merkwürdige Stück veröffentlichte, glaubt es nach dem paläographischen Charakter der Inschrift zu schliessen, in die merovingische Zeit und zwar ins VIII. Jahrhundert setzen zu dürfen [71]). Es ist eine ganz rohe Arbeit, ähnlich den modernen Kreuzsticharbeiten. Maria ist oben mit ausgebreiteten Armen dargestellt, zu beiden Seiten ist ihr je ein Engel beigegeben. Unten stehen die Apostel mit erhobenen Händen. Dass es sich um eine Himmelfahrt handelt, geht übrigens noch aus der Umschrift hervor, die wohl der Anfang eines liturgischen Textes war: Cum transisset Maria mater domino [72]) de apostolis.

Die oben angeführten Angaben des Anastasius Bibliothecarius lassen sich wegen des Doppelsinns des Ausdrucks assumptio nicht mit Bestimmtheit auf die Himmelfahrt deuten. Einmal jedoch spricht Anastasius ausdrücklich von einer Darstellung der körperlichen Aufnahme, nämlich anlässlich eines vom Papste Paschalis I. gestifteten Antependiums [73]).

In das IX. Jahrhundert gehört auch ein Wandgemälde, dessen Erklärung strittig ist. Es ist dies ein unter Leo IV. (847/55) in der Unterkirche von St. Clemente zu Rom ausgeführte Fresco [74]). In der Mitte sieht man eine Gestalt in Adorantenstellung emporschweben (da das Gesicht abgerieben ist, könnte es unentschieden bleiben, ob sie Christus oder Maria darstellen soll. Die Kleidung sowohl als auch die Adorantenstellung sprechen allerdings mehr für das letztere). Darüber in einer von vier Engeln

getragenen Mandorla Gott Vater (oder Christus?) auf einem mit Sternen übersäten Thron. Er ist oval nimbiert und hält ein Buch in der Hand. Die unteren Seiten des Gemäldes nehmen die symmetrisch angeordneten Apostel ein, neben diesen ganz an den Bildrand gedrängt, rechts der hl. Vitus, Erzbischof von Vienne, der Verteidiger der Dreieinigkeit Gottes und links Leo IV., der Restaurator der Kirche. Die Mitte zwischen den beiden Apostelgruppen, die das Grab, oder falls das Ganze eine Himmelfahrt Christi darstellte, Maria zeigen sollte, ist leider zerstört. Roller [75]) möchte in dem Auftreten des hl. Vitus eine Bestätigung seiner Erklärung des Bildes als einer assumptio sehen. Da der hl. Vitus die Dreieinigkeit Gottes den Arianern gegenüber verfocht, so wäre hierin eine dogmatische Anspielung auf die Mutter-Gottesschaft Mariä zu sehen. Auch Mullooly neigt zur dogmatischen Erklärung des Bildes. Auf jeden Fall wäre die Darstellung der Himmelfahrt der Mutter Gottes für diese Zeit nichts auffälliges.

So zeigt uns auch ein Elfenbeinrelief des X. Jahrhunderts (Paris, Sammlung Foulc [76]) zu oberst Christus in der Glorie, darunter, in starrer Frontalansicht, die von zwei Engeln emporgetragene Jungfrau; den untersten Streifen bilden die 11 Apostel, die voller Erstaunen das Wunder beschauen.

In der Folgezeit hält man sich nicht mehr an die ausführliche Schilderung, man kürzt ab. Das bekannte Tutilorelief auf dem Deckel des Evangelium Longum in St. Gallen [77]) zeigt diese gekürzte Fassung. Nur mehr die Madonna mit 4 assistierenden Engeln ist dargestellt. Sie hat die Hände in Anbetung erhoben mit nach auswärts gekehrten Handflächen. Auf einem Bande darüber steht: Ascensio Sce Marie. Ein weiteres Beispiel liefert

ein aus Augsburg stammendes und im britischen Museum befindliches Missale (XI. s. Harleian Mss. Nr. 2908, fol. 123.) mit der nämlichen Adorantenstellung, nur steht hier Mariä in einer von 4 Engeln gehaltenen Mandorla. die auf der Tutilotafel fehlt [78]).

Es lassen sich also ikonographisch zwei Arten der Darstellung unterscheiden: die ausführlichere, wobei die Apostel Zeugen des Vorgangs sind, dies scheint die ältere gewesen zu sein; und dann die gekürzte Darstellung ohne die Apostel und meist auch ohne Christus. Die zwei Strömungen laufen nebeneinander her, jedoch überwiegt die letztere, um erst später der anderen Platz zu machen. So wird das ausführliche Schema noch angewandt in einem verzierten Initial (U) eines Manuskriptes der Bibliothek zu Tours (XII. s.) [79]). Die Madonna wird in einem Tuche, dem Schweisstuche, von zwei Engeln zum Herrn emporgetragen, der oben in einem Medaillon nur bis zur Brust sichtbar wird und die Hände nach ihr ausstreckt. Unten die Apostel teils über das Grab gebeugt, teils der entschwebenden Madonna nachschauend.

Wie weit verbreitet die Darstellung der Himmelfahrt war, lehrt eine Miniatur eines englischen Psalters (Glasgow, College XII. s. [80]). Stellte man sonst die Himmelfahrt des mit der Seele vereinigten Körpers dar, so weicht hier der Künstler von der Legende ab, indem er nämlich den einbalsamierten Leichnam [81]) der Jungfrau von 14 Engeln aus dem Grabe emportragen lässt. Links neben dem Grabe steht Christus mit gebieterisch erhobener Hand. Eine ganz einzigartige Darstellung, die ohne Nachfolge blieb.

Die abgekürzte Form empfahl sich wegen der ornamentalen Geschlossenheit des Aufbaues überall da,

wo der Raum der Darstellung einer komplizierten Handlung nicht günstig war, so z. B. in den Spitzbogen der grossen gotischen Fenster, wo sie denn auch meist den Abschlus eines Marienlebens bildete, wie etwa auf einem Fenster der Kathedrale zu Sens (XIII. s.) oder der Kathedrale zu Lemans (XIII. s.) [82]), oder aber auf den Giebelflächen der Seitenschiffe, wie am südlichen Querschiff der Kathedrale zu Reims (ca. 1300), oder auf den Wimpergen der Front wie in Alençon (XV. s. allerdings erscheinen hier im untersten Streifen des Wimpergs 3 Apostel). Auch die Miniatur bevorzugt die kurze Form, wie z. B. ein Bild in einer Handschrift des Jacobus a Voragine (München, St. Bibl, cod. lat. 10177. fol. 214. XIV. s.) lehrt, welches lediglich die in der Mandorla aufrecht stehende Madonna zeigt, die an Schultern und Ellbogen von Engeln gestützt ist; ihr zu Füssen schweben zwei Engel mit Rauchfässern.

Mit dem XIV. Jahrhundert mehren sich die bisher recht spärlichen Beispiele des Themas, besonders in Italien, wo überhaupt die Himmelfahrt beliebter war als die Darstellung des Todes, die auf der anderen Seite mehr dem Empfinden des Nordländers entsprach. Während dieser Zeit war es besonders die sienesische Schule, welche den Gegenstand liebte [83]). Sie folgt, wie in dem Fresco über der Türe des Campo Santo zu Pisa [84]), dem kurzen Schema; es ist mehr die Assunta als die assunzione, die dargestellt wird. Das Ganze trägt einen dogmatischen Charakter. Maria, eine Frau mit ältlichen Zügen, thront ruhig in der von singenden Engeln getragenen Mandorla, sie schaut gerade aus, anstatt, wie es mehr dem Charakter der Assumtion entsprechen würde, nach oben, wo Christus die Mandorla mit beiden Händen gefasst hält. Seine göttliche Mutter kreuzt demü-

tig die Hände über der Brust, wozu die gerade und unbewegte Haltung des Körpers in einem merkwürdigen Gegensatz steht.

Ein paar Jahre früher dürfte das Triptychon von Lippo Memmi in der Münchener Pinakothek entstanden sein [85]). Auch diese Darstellung zeigt den für Siena charakteristischen liturgischen Apparat der 24 musizierenden Engelsordnungen, doch treten auf den Flügeln noch Heilige hinzu. Die Mandorla ist durch Wolken ersetzt. Die Madonna ist mit einem goldgestickten blauen Gewande bekleidet, über ihr ist Christus in einem breiten Irisbande abgebildet, wie er sie mit ausgestreckten Händen erwartet; er ist begleitet von Königen und Propheten.

Die späteren Darstellungen der sienesischen Schule können sich von dem Zwang der einmal gegebenen Kompositionsweise und der Stilisierung nicht mehr losreissen; man erweitert höchstens die Szene. Taddeo di Bartolo folgt in seiner Himmelfahrt im Dome zu Montepulciano ganz sklavisch dem Schema unter Hinzufügung der Apostel, die staunend und erregt das mit Blumen gefüllte Marmorgrab umdrängen; mitten unter ihnen steht Thomas, der nach dem herabfallenden Gürtel der Madonna greift. Domenico di Bartolo (Berlin 1430), Andrea di Bartolo (New York, Yerkes), Giovanno di Paolo (Bonn), Vecchietta (Pienza, Dom 1461), Fungai (Siena, Academie und Fontegiusta), Sassetta (Berlin) bringen keine neue Note, ebensowenig Matteo di Giovanni, der als letzter Repräsentant der sienesischen Lokaltradition in zwei Darstellungen der Himmelfahrt (London, Nat.-Gal. und Siena Monistero) die Vorzüge seiner Schule zusammenfasst und steigert [86]).

Zu der entwicklungslosen Gleichförmigkeit der sienesischen Schule steht die grosse Abwechslung inner-

halb der florentinischen in scharfem Gegensatz. Von Giotto selbst ist uns keine Himmelfahrt bekannt. Die erste, die wir antreffen, ist die, welche Orcagna auf die Rückseite des Tabernakels in Or San Michele meiselte (1359). Unten ist die Aufnahme der Seele dargestellt, darüber in der Mandorla die sittige, in den Schleier gehüllte Madonna, umschwebt von tragenden und musizierenden Cherubim. Links darunter der ungläubige Thomas, der mit einer impulsiven Bewegung nach dem Gürtel langt, den ihm die Jungfrau zum Beweise ihrer Himmelfahrt überreicht. Dieses erste, uns entgegentretende Beispiel der Assumption in der florentinischen Kunst schildert eigentlich die Thomasepisode. Erinnern wir uns, dass das nahe gelegene Prato der Ausgangspunkt für diese Legende war, so dürfen wir uns nicht wundern, dass sie sich in Florenz besonderer Beliebtheit erfreute. Ich möchte darum hier die Geschichte des Gürtels vorwegnehmen. Wir hörten bereits oben bei der Darstellung der Legende von der in manchen Versionen enthaltenen Thomasepisode. Diese Legende war nicht ohne Widerspruch geblieben. So verwirft sie z. B. Petrus de Natalibus (ca. 1370), der sie als delusorium et frivolum reputatur bezeichnet (VII, 65). Auch Molanus wendet sich gegen sie: Nec etiam laudandi sunt pictores cum apocrypha pingunt, ut obstetrices in partu Virginis: et Thoma Apostolorum cingulum suum a Virgine Maria in Assumtione sua propter dubitationem dimissum: et huiusmodi. (Lib. III. cap. 56.) An den Gürtel sollte sich aber noch eine weitere Legende knüpfen, die den Anstoss zu einer neuen Art von Darstellungen gab.

Ein Mann aus Prato namens Michele dei Dagomari heiratete in Palästina, wohin er gepilgert war, die Tochter eines Priesters, in dessen Familie die kostbare Reliquie

sich jahrhunderte lang vererbt hatte; durch die Heirat gelangte er in den Besitz des Gürtels, kehrte nach Prato zurück und vermachte bei seinem Tode die cintola, über die er eifersüchtig gewacht hatte, der Kirche von Prato, wo sie dann in einer eigens hiefür gebauten Kapelle aufbewahrt wurde. Diese Kapelle erhielt dann auch einen Freskenschmuck von der Hand Agnolo Gaddis, das beste, was wir von ihm besitzen. Es ist ein doppelter Cyklus, ein Marienleben und die Geschichte des Gürtels. Diese letztere enthält wohl die älteste Darstellung der Gürtelweihe (ca. 1365). Auch ein Tod und eine Himmelfahrt Mariä befinden sich da, doch sind sie durch Zeit und Reparatur verdorben [87]). In Florenz selbst treffen wir die Gürtelweihe zuerst an auf dem bereits erwähnten Relief des Orcagna, dann auf dem von Nanni di Banco herrührenden Giebelrelief des Nordportals des Doms, 1420. Dieses klassisch angehauchte Werk zeigt die Madonna als Himmelskönigin in der Mandorla sitzend, umringt von stürmisch bewegten, musizierenden Engeln, einer, der oberste, bläst sogar eine Dudelsackpfeife. In der linken unteren Ecke kniet Thomas, der den Gürtel in Empfang nimmt [88]). Etwas verschieden davon ist die Darstellung, die Fra Filippo Lippi auf einem Gemälde im Palazzo Munizipale in Prato gibt. Die Himmelskönigin ist soeben dem mit Rosen angefüllten Grabe entschwebt, vor ihr kniet Thomas, ein feiner junger Kopf, dem sie mit zierlicher Handbewegung den Gürtel übergibt. Mehrere dabei stehende Heilige verleihen dem ruhigen Bilde etwas vom Charakter einer Santa conversazione [89]).

Allzu häufig ist die Darstellung allerdings nicht, meist figuriert sie als Nebensache, wie z. B. auf manchem sienesischen Himmelfahrten, wie auf denen von Taddeo

di Bartolo, Vecchietta, Benvenuto di Giovanni [90]), Matteo di Giovanni, wo sie entweder den untersten Teil des Gemäldes einnimmt, oder aber Thomas unter der Menge der Apostel verschwindet. Die Madonna nimmt keinen aktiven Anteil daran.

Auch in Umbrien finden wir Beispiele, so z. B. auf einem Bilde von Ottaviano Nelli (1424, Foligno, Kap. des Pal. del Governo) und auf der dem Bartolommeo della Gatta zugeschriebenen Himmelfahrt (in Cortona, S. Domenico, ca. 1472), wo sie als Hauptmoment der Assumption dargestellt ist.

Die Gürtelweihe bleibt wesentlich auf Toscana beschränkt [91]) und blüht hier auch nur bis gegen den Anfang des XVI. Jahrhunderts [92]). Nördlich der Alpen ist die Darstellung von der grössten Seltenheit; wir treffen sie an auf einem niederrheinischen (westfälischen?) Bilde des Todes Mariä in Berlin; ein Engel bringt dem draussen in der Landschaft stehenden Thomas den Gürtel.

Ich kehre zur Himmelfahrt zurück. Das erste uns in der Florentiner Kunst entgegentretende Beispiel ist ein Predellenstück des Spinello Aretino in der Galerie zu Siena (aus dem Jahre 1385 nach Vasari). Weiterhin kommt ein von Masolino in Castiglione d'Olona gemaltes Fresko (Collegiatkirche voll. 1428). Die von Engeln umschwebte Madonna ist kaum mehr zu erkennen. Um die nämliche Zeit (1427) ist die Himmelfahrt entstanden, die Donatello für das Grabmal des Kardinals Brancacci in Neapel (S. Angelo a Nilo) lieferte. Der Künstler, der kurz vorher in Siena geweilt hatte, schliesst sich hier an die dort übliche Anordnung an. Das Breitstück zeigt nur die von jubilierenden Engeln umringte Madonna.

Völlig originell ist die auf Botticelli zurückgehende

Assumption in London. Sie wurde wohl von Botticini nach einer Zeichnung des Botticelli auf Bestellung des Dichters Palmieri gemalt (vor 1475). Botticelli schloss sich, wohl auf Wunsch des gelehrten Bestellers, an Dante's Schilderung des Paradieses an (Paradiso XXXIII, 130). Unten in einer unermesslich weiten Landschaft die Apostel um den geöffneten Sarkophag, aus dem eine Fülle von Lilien entsprossen ist. Der Himmel hat sich geöffnet und man erblickt in konzentrischen Kreisen angeordnet die neun Ordnungen der himmlischen Heerscharen, wie sie Dante geschildert hatte. Die hl. Jungfrau ist emporgeschwebt und kniet anbetend vor Gott Vater, der seine Hand zum Segen erhebt.

In welchem Gegensatz zu dieser streng geschlossenen Komposition steht die in ihrer mutwilligen und zappeligen Lebhaftigkeit barock anmutende Himmelfahrt, die Filippino Lippi in Santa Maria sopra Minerva (1488—93) malte! Sie ist das erste Beispiel jener uns zumeist bekannten Auffassung, welche die von Engeln umgebene Maria auf Wolken emporfahrend darstellt, aber ohne die Apostel unten. Von einer gewissen Leere ist Ghirlandajos Darstellung in Santa Maria Novella (1486—90, von Schülerhand ausgeführt). Die Verbindung von Leichenzeremonie unten und der körperlichen Assumption oben wirkt noch recht altertümlich. Die tote Maria ist als alte Frau dargestellt, bei der Himmelfahrt dagegen erscheint sie als junges, blühendes Weib. Das Ganze ist geschickt in den Spitzbogen der Wand hineinkomponiert; ganz zu oberst erscheint der Höchste, der sich der Jungfrau entgegenneigt. Die Mandorla ist noch beibehalten, die Madonna jedoch steht nicht mehr in dieser selbst, sodern davor auf einer Wolke, wie es der Wirklichkeitssinn der Zeit verlangte.

Für die nächsten Jahre kennen wir keine Darstellungen; die nächste, von Sarto herrührend, führt uns mit einem Sprung in die Hochrenaissance hinein (1511). Oben schwebt auf Wolken die ganz weltlich aufgefasste Madonna, mit leeren, ausgebrannten Augen, die Hände hat sie wie geistesabwesend gefaltet. Das Sitzmotiv mutet ganz altertümlich an. Sie ist umhängt von einer Guirlande von Putten; getragen wird die Gruppe von einer mächtigen Wolke. Die ganze Gruppe wirkt corregesk. Unten stehen voller Pose die Apostel um den leeren Sarkophag, in der Mitte mit einer rednerischen Handbewegung Johannes. Vorne am Bildrand knieen die Schutzheiligen der Stifter des Bildes, der hl. Nikolaus von Bari und die hl. Katharina von Cortona. Sarto hat noch eine zweite, unvollendet gebliebene Assunta (1531) hinterlassen, ganz in den ihm eigenen schleierartigen Duft gehüllt.

Dies bleibt denn auch das klassische Schema. Nur selten mehr erscheint zu oberst Gott Vater, wie etwa auf der Assunta des Tizian oder des Romanino (Bergamo, S. Alessandro in Colonna), wo man ihn ganz übersieht. Auch das Hochformat mit halbrundem Abschluss bleibt mustergiltig.

Die umbrischen Maler haben das Thema nicht oft dargestellt: Erst um 1472 treffen wir auf ein Bild, von Bartolomeo della Gatta (Cortona, S. Domenico) herrührend. Das besonders in der oberen Partie ausserordentlich schöne Bild gibt die um den hohen mit Lilien und Rosen angefüllten Sarkophag stehenden Apostel, vorne steht Thomas, mit der Hand das Licht abblendend, um nach oben schauen zu können, wo ihm die Madonna mit einer koketten Gebärde den Gürtel reicht. Sie selbst, eine recht weltliche Erscheinung, thront oben, von einer

Mandorla von roten Cherubsköpfen und weiterhin von 25 musizierenden und singenden Engeln umgeben. Zu oberst die Taube des hl. Geistes. Die Trennung zwischen dem Vorgange auf der Erde und der Erscheinung im Himmel, welche die Hochrenaissance erst bemeisterte, ist hier noch nicht durchgeführt. Die Gruppe, die die ganze obere Hälfte des Bildes ausfüllt, ist nur eine nach oben versetzte irdische Gruppe.

Von Pinturicchio rührt eine Himmelfahrt in Santa Maria del Popolo in Rom her (ca. 1485). Die Madonna wird in einer Mandorla aus Cherubsköpfen von zwei Engeln emporgetragen. Von dem umbrischen Meister besitzen wir noch eine, allerdings stark beschädigte, Assunta, die sich im Mus. zu Neapel befindet. Hier sind Apostel angeordnet wie auf dem Bilde Gattas, der Madonna sind auf den Seiten je drei musizierende Engel beigegeben. Für den Dom zu Neapel hat Perugino eine Himmelfahrt gemalt, von Kardinal Carafa bestellt, der auch links unten neben den Aposteln abgebildet ist. Die Anordnung der oberen Gruppe ist derart, dass zu Füssen Mariä vier musizierende Engel erscheinen, desgleichen vier auf den Seiten und zwei über ihrem Haupte mit der Krone. Durch Perugino und auch durch Raffael beeinflusst zeigt sich Lo Spagna in einer Assumption vom Jahre 1512, welche er für das Kloster San Martino zu Trevi malte.

Den Abschluss der Umbrier bildet die Darstellung Raffaels, die, zugrunde gegangen, uns nur noch durch einen Stich des Maître au Dé (1530—40 ca.) bekannt ist. Das 1516 entstandene Original gibt den Aposteln die verschiedensten Stellungen des Staunens und der Erregung, sie sind um den mit Sphinxen geschmückten Sarg gelagert. Die Madonna thront auf der Mondsichel

auf der von Putten getragenen Wolke. Ihr nimbiertes Haupt ist verschleiert, nur das Gesicht ist zu sehen. Raffael zeigt hier grosse Zurückhaltung gegenüber den Zeitgenossen, welche die Madonna mit unbedecktem Haupte und womöglich mit aufgelöstem Haare darstellten. Das Ganze zeigt jene grosse raffaeleske Abgewogenheit der Komposition.

In die Sechziger Jahre des Quattrocento gehört die Himmelfahrt der Eremitanikapelle zu Padua. Der obere Teil mit der Madonna in der auf Wolken stehenden Mandorla ist das Werk Pizzolos. Die Apostel unten sollen nach Kristeller von Mantegna selbst gemalt sein, ja Kristeller sieht hier sogar den ersten gelungenen Versuch der italienischen Kunst, eine psychische Erregung durch die physische Bewegung in aller Natürlichkeit auszudrücken. Der Typus ist, abgesehen von gewissen Altertümlichkeiten, bereits der der klassischen Epoche.

In Venedig verläuft die Entwickelung ungleich regelmässiger. Für das XV. Jahrhundert habe ich keine Darstellung ausfindig machen können. Die erste, die uns entgegentritt, ist zugleich die bedeutendste der ganzen Schule, Tizians Assunta [93]). Das ganze Blatt scheidet sich in drei deutlich getrennte Teile. Den unteren Streifen des Gemäldes nehmen der ganzen Breite nach die Apostel ein so, dass kein Raum für die Landschaft übrig bleibt. Wirkungsvoll heben sich ihre gestikulierenden Arme vom Himmel ab, einer greift noch nach der Madonna, wie um sie zurückzuhalten. Über dieser Gruppe schwebt wie ein Fruchtgehänge die Schar der Putten, welche die auf Wolken emporschwebende Madonna begleiten. Die Jungfrau breitet in einer nur von Demut gemässigten Erregung die Arme aus, Gott Vater ent-

gegen, der ihr zu oberst in Begleitung von zwei Engeln entgegenschwebt. Hier wird auch zum erstenmale wirklich ein Emporschweben geschildert, das jähe Auffahren des Apostels im Vordergrunde, die sich bauschenden Gewänder der Madonna schildern, wie plötzlich die Handlung vor sich geht. Eine zweite Version des Themas hat Tizian ungefähr zwei Jahrzehnte später gegeben in dem Gemälde des Domes zu Verona (1532—40). Die Gruppe ist ruhiger, die Empfindung verhaltener; oben fehlt Gott Vater. Die Madonna wirft den um das leere Grab versammelten Aposteln einen letzten Blick zu. (Goethe nennt sie in seiner italienischen Reise die scheidende Königin.)

Ein dem Palma nahestehendes Gemälde der Akademie zu Venedig (vom Jahre 1535) folgt ganz der üblichen Auffassung, die von Seraphim umringte Madonna entschwebt den unten versammelten Aposteln; ebenso ein Gemälde aus der Spätzeit Pennacchis im Dome zu Treviso. Dagegen zeigt ein Deckenfresko des Tiziannachahmers Lanziani (Oratorio) bereits ganz die Ekstatik des Barocks: die verzückt ausgebreiteten Arme der Madonna, dazu noch die Schrägstellung des Körpers im Bilde sind Motive, welche das Barock bis zum Überdruss wiederholt hat. Tintorett und Veronese zeigen diese Darstellungsweise in typischer Ausbildung. Von ersterem sind drei Beispiele bekannt (Venedig, Academie, Gesuitti, San Paolo), von letzterem zwei (Akademien zu Wien und Venedig). Veronese führt in seinem Bilde ein neues Motiv ein, die Madonna schwebt knieend empor, von Engeln unterstützt. Bei Tintorett (Gesuiti) ähnelt die Bewegung mehr dem Fliegen. Den Zusammenhang mit Venedig verleugnet auch nicht die Himmelfahrt, die Tiepolo für die Residenzkapelle in Würzburg lieferte.

Im übrigen Oberitalien stossen wir noch auf eine Menge von Darstellungen. Ikonographisch interessant ist die des Giovanni Speranza (Vicenza, Gallerie), wo auf der Haupttafel selbst nur Thomas mit dem Gürtel abgebildet ist (in der anderen, rechten Ecke kniet Hieronymus), während die übrigen Apostel in die Bildstaffel verwiesen sind. Sie schauen zur Madonna empor, sind aber wegen der Grösse der Staffel bedeutend kleiner als Thomas dargestellt.

Die Brescianer griffen das Thema begierig auf wegen seiner malerischen Eigenschaften. Das oben erwähnte Gemälde des Romanino zeigt die ganz in Wolken gebettete, zu Gott Vater emporgetragene und aufrecht stehende Madonna, unten in einer köstlichen Landschaft, die das Grab umdrängenden Apostel. Rechts hinten eilt Thomas herbei. Moretto malte auch eine Himmelfahrt (Brescia, Alter Dom), welche deutlich ihre Abhängigkeit von Venedig beweist. Die posenreichen Apostel sind um die Grube gruppiert, der die Madonna entschwebt ist. Auch von Moroni besitzen wir eine allerdings ziemlich geringe Leistung (Mailand, Brera).

Mailand sollte uns eine der besten Darstellungen schenken, die Himmelfahrt des Gaudenzio Ferrari in Vercelli (San Cristoforo, 1532—34) [94]). Sie ist unstreitig eine der schönsten. Die Apostel blicken voll leidenschaftlicher Erregung der Madonna nach, die von einer Schar mutwilliger Putten umgaukelt auf Wolken emporschwebt. Sie hat voller Verzücktheit die Arme gesenkt, um die Krone zu empfangen, welche ihr Gott Vater aufs Haupt drücken will. Sie trägt ein weises, sternenbesätes Gewand, das Haar ist aufgelöst.

Nach Mailand gehört noch die Himmelfahrt von Borgognone (Brera; 1522). Die Komposition wirkt in

ihrer allzu grossen Wohlabgewogenheit ziemlich öde. Die Apostel sind symmetrisch um das Grab angeordnet, auf den Seiten von je zwei heiligen Bischöfen flankiert. Die Madonna mit aufgelöstem Haare, auf einem Cherubskopfe stehend, faltet die Hände, während über ihr zwei Engel die Krone bereit halten. Diesen zur Seite erscheinen Reihen kleiner Seraphköpfe und posaunenblasende Engel. Gerade hiedurch wird der obere Teil als kleinlich und verzettelt empfunden. Auch Marco Oggione malte eine von Tizian beeinflusste Himmelfahrt (Brera), desgleichen Solario. Hier ist jedoch nur der untere Teil von ihm selbst ausgeführt, der obere und die Landschaft rühren von der Hand des Cremonesen Bernardo Campi her [95]). In diesem Zusammenhange darf die Darstellung des Sodoma in S. Bernardino zu Siena nicht unerwähnt bleiben. Der Künstler musste sich hier an das gegebene Breitformat, das der Komposition nicht gerade förderlich ist, anpassen. Die liebreizende Madonna, die von Putten umgaukelt ist, lässt gerade den Gürtel in die Hände des Thomas herabgleiten.

Zuletzt möchte ich noch auf das riesenhafte Fresko Corregios eingehen, eine der feinsten Blüten der Hochrenaissance und formell das Prototyp der unzähligen Darstellungen des Barockzeitalters. Das Fresko füllt die ganze Kuppel des Doms zu Parma aus (1526—30). Das Ganze ist so aufgefasst, dass der Beschauer Zeuge des Vorgangs von unten her wird, daher dann auch die übermässige Verkürzung. Die 12 Apostel sind geschickt an den Wandungen der Trommel angebracht. Die Kuppel selbst wird ausgefüllt von dem Strudel von Wolken und Engeln, welche die Madonna emportragen. Von oben her stürzt sich Gabriel (oder sollte es Christus sein?) der Mutter Gottes entgegen, die ihm in sinnlicher

Verzücktheit die Arme entgegenbreitet. Es weht hier mehr heidnischer als kirchlicher Geist. Die Darstellung ist denn auch unzähligemale von Künstlern des Barocks nachempfunden worden [96]). Das Ekstatische, Überleidenschaftliche entsprach dem Fühlen einer Zeit, welche die Gegenreformation erzeugte.

So erscheint dies ekstatische Gefühl noch gemildert und mehr ins Schwärmerische verzogen bei Guido Reni in seiner Assunta in S. Ambrogio zu Genua, wo sich die Weichlichkeit der Empfindung auch in den Köpfen der Apostel zeigt. Reni folgte in seiner Assunta in München einem neuen Typus, der in dieser späten Zeit sich die nämliche Beliebtheit erringen sollte wie der seit langem Geläufige. Dargestellt ist die Madonna allein mit ausgebreiteten Armen auf Wolken emporfahrend [97]). Statt langer Ausführungen führe ich noch eine Reihe dieser sich typisch gleichbleibenden Assumptionen auf, so von Cignani, eine in Forli (cap. del Fuoco), eine zweite in München, eine von Caracci in Dresden (1587), eine von Baroccio, gleichfalls in Dresden, eine von Guercino in St. Petersburg, eine von Lanfranco in Augsburg mit einer in der Morgenröte aufdämmernden Landschaft und schliesslich eine von Volterrano in Rom, wo die Szene in einem oben offenen Mausoleum vor sich geht (abgeb. bei Rosini, Storia della pittura italiana, Taf. 150).

Im Norden ist die Darstellung der Himmelfahrt der Jungfrau so selten als hier die ihres Todes häufig ist. Zudem wird meist garnicht die Himmelfahrt für sich dargestellt, sondern die Krönung Mariä durch die Trinität, die über dem von den Aposteln umstandenen Grabe vor sich geht. So ist eigentlich nur der Anfangs- und Endpunkt des Vorgangs geschildert. Ein Bild aus der Werkstatt des Meisters von Grossgmain (Wien, kais. Gal.;

1491) ist eine der wenigen typischen Himmelfahrten [98]). Maria entschwebt dem Grabe in einer eigentümlichen knieenden Haltung; von ihrem Gewande fallen Rosen ins leere Grab, als Hintergrund dienen der Jungfrau zusammengeballte Wolken, von denen sich ihre Gestalt wirkungsvoll abhebt. Die in Gebet versunkenen Apostel bemerken die überirdische Erscheinung gar nicht. wir hätten hier also einmal ein Beispiel, das sich genau an die ursprüngliche Fassung der Legende hält, welche besagt, die Himmelfahrt des Leibes Mariä sei für die Apostel unsichtbar vor sich gegangen. Dürer bildet in seinen Darstellungen nur die Krönung ab. Die Himmelfahrt im Marienleben ist in ihrer Disposition oft nachgeahmt worden, so z. B. von einem Bildhauer auf einem in Kestenholz im Elsass befindlichen Relief [99]). Auch kommt sie auf einem Glasgemälde in Dijon vor. Schäufelin ahmt in seiner in Nördlingen befindlichen Darstellung seinen Lehrer nach.

Von Hans Baldung Grien besitzen wir eine Zeichnung (Terey Nr. 7), die nur die emporschwebende Madonna zeigt, sie senkt demütig die Augen und hält die Arme über die Brust gekreuzt. Über ihr erblickt man Christus, bereit sie zu empfangen. Also ganz das uralte Schema, etwa so, wie wir es im Pisaner Campo Santo beobachteten.

Den Beschluss dieser spärlichen Ausbeute mögen zwei von Schreiber katalogisierte Blätter (724 und 725) bilden. Das erstere (ca. 1500, bayerisch?) zeigt das offene Grab in der Mitte mit einem davor knieenden Apostel. Die Jungfrau wird von 6 Engeln auf Wolken emporgetragen; oben erwartet sie die von jubilierenden Engeln umgebene Trinität. Das andere Blatt (ca. 1490/1500) mit dem schräg in die Mitte gestellten Sarkophag zeigt

die darum knieenden Apostel, unter ihnen Petrus mit dem Aspersorium und Johannes mit dem Weihkessel. Darüber die von 2 Engeln emporgeleitete Jungfrau mit der Krone auf dem Haupte.

In der altniederländischen Malerei ist mir nur ein Beispiel der Himmelfahrt bekannt geworden, die des Aelbert Bouts im Brüsseler Museum (woselbst auch eine minderwertige Replik), die sich stark dem italienischen Schema nähert. Im Hintergrunde ist auch die Leichenprozession und die Episode mit dem frevelhaften Juden abgebildet. Auch die französische Kunst ist arm an Darstellungen. Von Fouquet rührt eine Darstellung her in dem Gebetbuche des Etienne Chevalier. Die Disposition der Apostel ist die übliche, über ihnen steigt langsam in starrer gerader Haltung die Madonna empor. Sie hat alte Züge, trägt aber das Haar aufgelöst. Zu beiden Seiten sieht man oben mehrere Heilige, wohl die unterste Staffel der sonst nicht sichtbaren himmlischen Heerscharen. Das antike Empfinden der Renaissance bekundet ein Marmorrelief des Louvre (cf. Catalogue des sculpt. mod. Nr. 199). Unten ist der Tod Mariä abgebildet, die reich arabezierte Bettstatt ist umlagert von den wehklagenden Aposteln, darüber sieht man die betende Madonna nackt von musizierenden Engeln emporgetragen. Das Werk, das möglicherweise auch italienischen Ursprungs sein kann (cf. Vitry, Michel Colombe pag. 179), gehört dem ausgehenden XV. Jahrhundert an.

Es bleibt nur noch übrig, an einigen Beispielen den Charakter der Spätzeit zu erörtern. Rubens hatte eine besondere Vorliebe für dieses Thema. Konnte er doch in den riesigen Flächen seiner Freude am Rauschenden, Impulsiven so recht die Zügel schiessen lassen, und

welche Wirkung konnte er hier ausüben, wo das Gemälde den Abschluss des mächtigen Mittelschiffs einer Kathedrale bildete wie etwa in Antwerpen. Das älteste Exemplar ist das im Museum zu Brüssel befindliche (1619). Dass die Anordnung sich dem durch Tizian Klassisch gewordenen Schema anschliesst, braucht uns bei der grossen Bewunderung, die Rubens dem grossen Meister entgegenbrachte, nicht zu verwundern, nur die Guirlande der Putten ist weniger kompakt, mehr in Dunst gebadet, die untere Gruppe der Apostel dagegen in grossen, breit hingestrichenen Flächen aufgemauert. Ausser einem in Wien und einem anderen in Düsseldorf befindlichen Stück wäre noch zu erwähnen das Bild in der Lichtenstein Galerie zu Wien, das in der Heftigkeit der Bewegung und der Darstellung der von der Exstase durchschauerten leidenschaftlich hingebungsvollen Madonna stark von der bei Rubens üblichen Weise abweicht.

Diese bei Rubens auftretenden Lichterscheinungen treffen wir auch auf den Darstellungen der späteren Zeit an; es entsprach dies dem schwärmerischen und in Visionen schwelgendem Jesuitismus, der in dieser Epoche hauptsächlich dem Kultus der hl. Jungfrau ergeben war.

Als letzten Ausläufer möchte ich das riesige Deckenfresko Knollers im Bürgersaal zu München aufführen [100]). Maria wird auf Wolken von Engeln im Sturm emporgeführt, ihrem göttlichen Sohne entgegen, der zu ihr herabschwebt. War früher auf den Tafelbildern der Raum beschränkt, so öffnet sich hier der ganze unermessliche Himmel, um die Königin aufzunehmen. So wurde denn das Bestreben, die Himmelfahrt als etwas in Wirklichkeit sich Ereignendes zu schildern, endgültig seinem Ziele entgegengeführt.

ANHANG.

Die Resurrectio.

Zwischen Tod und Himmelfahrt fällt die Resurrectio corporis. Sie ist äusserst selten dargestellt worden und wird fast immer mit dem Tode der Jungfrau verwechselt. Es sind mir nur ein paar Beispiele zu Gesicht gekommen.

So enthält das Tympanon der Porte Sainte-Marie von Notre Dame in Paris (XIII. s.) eine einfache und klare Darstellung dieser Szene. Zwei Engel heben voller Ehrfurcht die Mutter des Herrn aus dem Sarkophage, sie halten sie beim Leichentuche gefasst, Christus hat die Rechte zum Segen erhoben, die Linke senkt er zur Mutter herab, die schon zum Leben erwacht, den jugendlich schönen Kopf ein wenig erhoben und die Hände gefaltet hat. Wunderbar ist die allmähliche Wiederkehr des Lebens geschildert.

Ein zweites Beispiel ist eine Resurrectio Mariä von Taddeo di Bartolo in der Kapelle des Rathauses zu Siena. Der Heiland ist vom Himmel herabgeschwebt und zieht sanft seine Mutter, die ihn mit dankerfülltem Auge anblickt, aus dem mit Lilien gefüllten Grabe zu sich empor. Die Apostel beugen sich voller Erstaunen über dasselbe, rechts sieht man eine Gruppe dreier eifrig diskutierender Apostel, unter ihnen Thomas, den Gürtel in den Händen. Rechts und links stehen Gruppen missgünstiger Juden, die scheel das Wunder betrachten.

Schliesslich führt auch Schreiber eine Darstellung auf (Nr. 723), die aus Oberdeutschland stammt und ca. 1450—60 entstanden sein dürfte. Die mit einem engen Mantel bekleidete Maria erhebt sich mit einer Wendung nach rechts aus dem Grabe. Sie faltet die Hände über die Brust und erhebt die Augen zu dem sie segnenden Gott Vater. Die weitere Assistenz bilden die 11 Apostel.

Die Verklärung Mariä.

Es gibt eine Art von Darstellung, die fälschlich als Himmelfahrt bezeichnet wird. Sie ist vielmehr eine Vermengung mehrerer Vorstellungen und gehört in die Gattung der Andachtsbilder. Ich möchte dafür den Namen Transfiguration oder Verklärung Mariä vorschlagen. Ein derartiges Gemälde ist das in der Galleria antica e moderna zu Florenz befindliche Bild von Perugino (1500). Für die Darstellung dieser rein theologischen Vorstellung griff der Maler auf das geläufige Schema der Himmelfahrt zurück; den mittleren Streifen des Bildes nimmt die auf Wolken sitzende und von einer Mandorla aus Seraphsköpfen umrahmte Madonna ein, sie faltet die Hände in Anbetung und blickt zu Gott Vater empor, den man über ihr in einer kreisrunden Glorie erblickt. Um die Madonna stehen vier musizierende Engel, ihr zu Füssen schweben zwei, die auf die Szene hinweisen. Auf der Erde unten sehen wir von links nach rechts den hl. Bernhard, den hl. Giovanni Gualberto, den hl. Benedict und den hl. Michael. Darstellungen der Art sind nicht selten in der italienischen Malerei. Eine noch

stärkere Vermischung zeigt das Bild Fra Bartolommeos in Berlin. Unten um den mit Lilien gefüllten Sarkophag knieen sechs Heilige, über welche die Madonna, mit einer stillverzückten Gebärde emporschwebt. Die gleiche Auffassung treffen wir auf einem anderen, gleichfalls von Bartolommeo herrührenden Gemälde im Museum zu Neapel an (1516). Fungai fügt auf einem Bilde nach sienesischer Weise neben Gott Vater Heilige und Patriarchen bei; unten knieen am leeren Grab der hl. Franziskus, der hl. Bernardin und Johannes der Evangelist. Auch in Umbrien treffen wir die Transfiguration an im Werke Lo Spagnas. In einer grossartigen Glorie von Cherubim schwebt die Madonna empor, unten stehen wiederum Heilige (Hieronymus, Johannes der Täufer, Franziskus und Antonius von Padua). Dem Norden ist die Verklärung Mariä unbekannt. Burckhardt sagt in einer Anmerkung seines Cicerone, diese Art von Darstellung sei sehr häufig in Grab- und Gedächtniskapellen anzutreffen, wo sie dem Gläubigen eine Gewähr der Unsterblichkeit leiste.

Anmerkungen.

1) Tischendorf, Apocalypses apocryphae. Leipzig 1866, pag. 95—112.
2) Journal of sacred literature. London 1865.
   Contributions to the apocryphal literature. London 1865.
   Story of Mary publ. by Wallis Budge, London.
3) Dieser Teil fehlt in dem fragmentarisch erhaltenen Text in den Contributions.
4) Daraus erklärt sich auch das Fehlen dieser Darstellung in der Ikonographie der byzantinischen Kunst.
5) Schliesslich kennen wir noch eine arabische Version, die Enger publizierte (1854). Sie besagt im wesentlichen das Gleiche wie der von Wright im Journal of Sacred literature veröffentlichte syrische Text, von dem sie abzuhängen scheint. Die langen Disputationen und die Aufzählung der Wundertaten Mariä sind in beiden Texten identisch. Bemerkenswert ist, dass Christus die Seele Mariä erst draussen am Grabe zu sich nimmt und dass Thomas, der grade auf einer Wolke von Indien hergeführt wird, (wie im 2. lateinischen Text) der alleinige Zeuge der körperlichen Aufnahme wird. Für die weite Verbreitung der Legende zeugt auch noch ein sahidischer Text, aufgeführt in Zoëgas Catalogus codicum copticorum Borgianorum pag. 223 num. CXX.

6) Tischendorf, Apocalypses apocryphae pag. 113—136. Der zweite Text nennt Melito, Bischof von Sardes, als Verfasser, und beruft sich auf Johannes als Quelle.

7) Dieser zweite lateinische Text hat den mittelhochdeutschen Dichtern wie Konrad von Heimesfurt, dem Verfasser des Passionals und anderen zur Grundlage gedient.

8) de gloria martyrum lib. 1. cap. 4.

9) Migne, Patr. gr. 115. pag. 557. An ihn hat sich Nikephorus Callistus (1357) in seinem Bericht angelehnt. Er berichtet auch, dass ausser den Aposteln Dionysius Aeropagita (auf den er sich ja als Augenzeugen beruft) Timotheus und Hierotheus zugegen gewesen seien.

10) Zum Beispiel die Himmelfahrt Mariä, die Mone 1841 im 21. Bande der Bibliothek der deutschen Nationalliteratur (Quedlinburg und Leipzig) publizierte.

11) Es sind dies hauptsächlich folgende: Konrad von Heimesfurt ca. 1200—1220, ein anonymes Marienleben ca. 1280—1300, das alte Passional 1250 bis 1300, Philipp der Karthäuser 1300—1350 und Wernher von Tegernsee.

12) Ob er auf den griechischen Text zurückgegangen ist, bleibt zweifelhaft. Dagegen hat er sicher die zweite lateinische Version gekannt.

13) Darnach wäre sie 72 Jahre alt geworden. Andere geben ihr Alter auf 60 Jahre an. Nach Konrad von Heimesfurt wäre sie gar bloss 50 Jahre alt geworden. Nikephorus Callistus berichtet, sie sei 60 Jahre alt geworden, nach ihm ist sie im 5. Regierungsjahre des Kaisers Claudius gestorben.

14) Walther von Rheinau macht daraus einen Christen mit Namen Syon.

15) Bei Konrad von Heimesfurt überreicht ihr der Engel auch ein Totengewand. Philipp der Karthäuser bezeichnet den Palmzweig als das Symbol der reinen Jungfrauschaft.

16) Der Engel verschweigt seinen Namen, auch das alte Passional nennt keinen. Bei Petrus de Natalibus ist es der Erzengel Gabriel. Ebenso bei Wernher von Tegernsee und bei Konrad von Heimesfurt.

17) Nach dem Protevangelium S. Jacobi wünschte die Muttergottes auch, dass Dionysius Areopagita anwesend sei. Dieser hat dann auch ihren Tod beschrieben.

18) Konrad von Heimesfurt hält sich genauer an die 2. lateinische Version. Maria kniet mit ausgebreiteten Armen vor Christus nieder, der ihre Seele dem hl. Michael empfiehlt.

19) Bei Walther von Rheinau tut dies Michael.

20) Auch Konrad von Heimesfurt berichtet von diesem Streit, der ja bereits in der 2. lateinischen Version erzählt wird.

21) Nach Konrad von Heimesfurt und Wernher von Tegernsee schwebte eine Krone über der Bahre.

22) Konrad von Heimesfurt hält sich an die naive Darstellung des 2. lateinischen Textes, wo Christus die Jünger um Rat frägt und sie ihn bitten, Maria zu sich aufzunehmen.

23) Sicut per coitum labem non sumsisti criminis, sic in sepulchro solutionem corporis minime patiaris.

24) Walther von Rheinau und Philipp der Karthäuser lassen die Jünger während der Himmelfahrt schlafen.

25) Walther von Rheinau und Philipp der Karthäuser weichen hier etwas von der üblichen Darstellung

der Thomaslegende ab. Thomas, der abseits alles gesehen und gehört hat, bittet, damit man ihn nicht für einen Lügner halte, Christus um ein Zeichen. Da fällt vom Himmel das Totenkleid herab. Thomas eilt damit zu den übrigen, sie öffnen das Grab und finden nur „Himmelbrod“ (Manna) darin.

26) Ganz besonders stark sieht man dies in den verschiedenen Texten, aus denen Tischendorf den griechischen Text ediert hat. Dieser Text lässt die Himmelfahrt ungesehen vor sich gehen, die Pariser Handschrift dagegen sagt, es hätten sich 12 Lichtwolken auf die Apostel herabgesenkt und sie mitsamt dem Leibe der hl. Jungfrau in den Himmel versetzt, also genau wie in dem von Wallis Budge publizierten syrischen Text.

27) Einmal auf der Synode der armenischen Bischöfe 1342, wo gesagt wurde; Sciendum est quod ecclesia armenorum credit et tenet, quod S. Dei Genitrix virtute Christi assumta fuit in coelum cum corpore, und dann auf der gegen die Calvinisten gerichteten Synode zu Jerusalem im Jahre 1672. Gegenwärtig betreibt die Kurie die Dogmatisierung der Himmelfahrt Mariä. Die darüber schwebenden Verhandlungen werden, wie mir von theologischer Seite mitgeteilt wird, in der Revue Thomiste veröffentlicht.

28) Schon Vincent de Beauvais sprach sich in ähnlichem Sinne aus (VIII. 79.): toutefois est ce debonnaire chose à croire et prouffitable aux croyans.

29) Nicephorus Callistus 17,28, wo aber auch gesagt wird, Papst Damasus habe es bereits eingeführt (366—384).

30) de vitis romanorum pontificum Paris 1649, pag. 109.

31) a. a. O. pag. 132.

32) a. a. O. pag. 155.

33) a. a. O. pag. 204.

34) La Sainte Vierge I. pag. 272.

35) Die Darstellung wird gerne unter der Kreuzigung Christi angebracht, als die dem letzteren ensprechende *θεομητορικὴ ἑορτή*.

36) Alle Angaben sind entnommen dem Werke von Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern. In der zuletzt genannten Kirche befindet sich auch eine Himmelfahrt Mariä nach westlichem Muster, wohl italienischer Import, wofür auch das späte Datum spricht.

37) Es ist dies Michael, der dem Juden die Hände abhaut. Dieser Moment ist auf einem bei Gori, IV. Tafel 15. abgebildeten byzantinischen Relief dargestellt. Es trägt die Inschrift: *κοιμησις τῆς θεοτόκου*.

38) Gerade eine solche Häufung in einer einzigen Darstellung spricht für die späte Entstehung des Malerbuchs, das encyclopädisch zusammenfasst und in Eins bringt, was in vielen getrennten Bildern dargestellt worden war.

39) Die Vorstellung der Seele als kleines Kind ist uralt und spezifisch griechisch. Die Byzantiner stellen sie regelmässig als Wickelkind dar, wie eine mumienhaft eingewickelte Puppe, nur der Kopf bleibt sichtbar. Er ist stets nimbiert. Dann verkürzt man das Symbol, sodass nur Kopf und Torso übrig bleiben. Anfänglich folgte der Westen, wie im übrigen, so auch diesem Vorbilde. (Bronzetüre des Bonannus zu Pisa 1180, Miniatur der Pariser Nationalbibliothek, fonds latin 18005), dann aber vom XII. Jahrhundert ab stellte man die Seele dar als ein in ein langes Gewand gehülltes Kind, das die Hände zum

Gebet faltet. Vom XIV. Jahrhundert ab erscheint sie meist mit der Krone als Zeichen ihrer königlichen Würde, wozu dann noch der Nimbus tritt. Eine Zwischenstufe ist die Darstellung der Seele als Bruststück im Medaillon. Diese Auffassung habe ich nur für das XI. und XII. Jahrhundert feststellen können. Vereinzelt kommt dann auch noch die Seele unbekleidet vor, wie z. B. auf einem Relief im Museum zu Tournai (abgeb. bei Cloquet, Tournai et Tournaisis), auf einem Wandgemälde der Chapelle du Liget (XV. s.) auf einem in der Coll. Martin Le Roy zu Paris befindlichen Elfenbeintriptychon aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts. Andere Beispiele für die Darstellung der Seele in der Form eines Kindes findet man z. B. auf der Hauptfaçade von Strassburg über dem Jüngsten Gericht, auf der Kreuzigung von Apt im Augsburger Museum. — Fast völlig übereinstimmend mit dem Darmstädter Relief ist eine Elfenbeinplatte, die in den Vorderdeckel eines Lektionars der Wolfenbüttler Bibliothek eingelassen ist, abgeb. in Heinemanns Katalog II, 4. Es ist eine rohe, ungelenke Arbeit, nur sind hier anstatt 14 16 Personen abgebildet. Ohne Zweifel hat das Darmstädter Relief als Vorlage gedient.

40) Abgeb. bei Gori, Thes. vet. dipt. III. Tafel 42. Die Tafel trägt die Inschrift: *κυμησις*, die sich häufig für *κοιμησις* findet, wie ja auch *κυμητηριον* geschrieben wird anstatt *κοιμητηριον*.

41) Abgeb. Gori, a. a. O. III. pag. 287, wo es als im Museo Barberiniano in Rom befindlich bezeichnet wird.

42) Fast übereinstimmend hiermit ist ein dem XIV. Jahrhundert angehörendes byzantinisches Mosaikgemälde im Battistero zu Florenz. Christus ist von

einer Strahlenmandorla umgeben. Abgeb. bei Gori, pag. 327.

43) Abgeb. in Fondation Eugène Piot I, Tafel XIII (1894).

44) Cf. Diehl im Bulletin de correspondance hellénique VIII, pag. 281, wo eine Reihe derartiger Darstellungen in apulischen Kirchen aufgeführt ist.

45) Ein fast gleiches Beispiel befindet sich in einem früher in Grenoble befindlichen Manuskript, welches Dusommerard, les arts au moyenâge, II mitteilt.

46) Einige russische Darstellungen der Koimesis befinden sich im Nationalmuseum in München. Sie stammen aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert (K. V. 377 und 380).

47) Abgeb. bei Fleury a. a. O. I. Tafel 60.

48) Abgeb. bei Fleury a. a. O. I. Tafel 59. Auf Tafel 62 eine ebenfalls dem XI. Jahrhundert angehörige Miniatur mit Christus, der die puppenhafte Seele sechs mit Tüchern versehenen Engeln übergibt. Verwandte Darstellung (nur 2 Engel) in einem von Beissel mitgeteilten Codex des Vatikans (XI. s.)

49) Abgeb. bei Fleury a. a. O. Tafel 61.

50) Elfenbein; abgeb. bei aus'm Werth, Kunstdenkmäler. Tafel 60., 3a. zweite Hälfte des XI. s.

51) Abgeb. bei Swarzenski, Regensb. Buchmal., Tafel XXXII. XI. s.

52) Ganz gleicher Art ist das Predellenbild Fra Angelicos in der Chiesa del Gesù zu Cortona.

53) cf. Mitteilungen der k. k. Centralkommission Wien 1869, pag. 181. — Chroust, Monumenta paleographica 8. setzt das Manuskript in die Zeit des Abtes Balderich (1125/47), Swarzenski dagegen kurz nach der Mitte des Jahrhunderts.

54) Diese Schrägstellung tritt hier zum erstenmale auf. Später, besonders im XV. Jahrhundert sollte sie sehr beliebt werden, weil sie gestattete, die Apostel bequem zu gruppieren, ganz spät tritt dann die Anordnung auf, die das Bett in die Bildtiefe stellt.

55) Abgeb. bei Fleury I. Tafel 62.

56) Abgeb. bei Clemen, Die romanische Wandmalerei der Rheinlande.

57) Abgeb. bei De'Rossi Mosaici cristiani. Tafel 38.

58) Abgeb. bei De'Rossi, Tafel 39. Das Mosaik wurde auf Befehl Nikolaus IV., der drei Jahre zuvor gestorben war, ausgeführt.

59) Abgeb. bei Lichtwark, Meister Bertram Hamburg 1908 pag. 381 und 397.

60) Dass dies Petrus ist, und nicht der vor ihm Stehende, wie Lichtwark meint, geht aus der Kleidung und der Handlung hervor.

61) Ähnliche typische Darstellungen in einer Miniatur des Jakobus a Voragine (1362, München, St. Bibl., cod. germ. 6. fol. 139) Gleichfalls im wesentlichen übereinstimmend hiermit ist eine kleine Miniatur aus einem französischen Livre d'heures v. J. 1370, abgeb. in Quaritch, Examples of the art of book illumination. London 1889.

62) Abgeb. in Fondation Piot I, 1894 Tafel XXV/XXVI und in der Revue de l'art chrétien. Bd. 37.

63) cf. Crowe II, 329. Nach 1397.

64) Abgeb. in v. Bezold u. Riehl, Kunstdenkmäler Tafel 148.

65) London Nat. Gal. Eine um ca. 80 Jahre spätere Kopie (Berlin) lässt bezeichnenderweise die Vision weg.

66) Nr. 705 (oberdeutsch), 708 (schwäbisch), 711, 714 (rheinisch), 720 (bayerisch), 2431, 2432 und 2434 (nach Bouchot, burgundisch, ohne Seele).

67) Ihr Kopf ähnelt manchen Madonnenköpfen Dürers.

68) De historia SS. imaginum Löwen 1570. lib. III., cap. 32.

69) Am Betpult knieend stellt sie auch der Meister von Sigmaringen dar (Sigmaringen, Galerie).

70) Dies ist das einzige mir bekannte Exemplar einer biblia pauperum mit dem Tode Mariä an Stelle der sonst üblichen Krönung.

71) Abgeb. in der Revue de l'art chrétien 1897 pag. 227. Vergl. auch Chartraire, inventaire du trésor de l'église primatiale de Sens, Sens 1897.

72) Domino für Domini ist ein in Manuskripten des VII. und VIII. Jahrhunderts häufiger Genitiv. (Chartraire).

73) a. a. O. pag. 155. Pontifex divino amore ductus fecit ibidem in iam praefato altari vestem similiter de chrysoclavo habentem historiam qualiter beata Dei · Genitrix Maria corpore est assumpta, cum periclysi de chrysoclavo seu diversis margaritis completam atque decoratam.

74) Mullooly, Courte notice sur les peintures antiques découvertes dans la basilique souterraine de Saint Clément à Rome, Rome 1869.

75) Revue archéologique 1872 pag. 295, wo sich auch eine Abbildung befindet.

76) Abgeb. bei Molinier, La collection Spitzer Bd. I. Tafel 7., es trägt oben die Inschrift: *ἡ ἀνάληψις*.

77) Für St. Gallen ist uns auch eine Himmelfahrt schriftlich überliefert. Abt Ulrich I. liess 984 eine in einer der Kapellen des Klosters malen. Vergl. Pertz, Mon. germ. hist. II, 151.

78) Ikonographisch übereinstimmend hiermit ist eine Assumption in einem Collectar aus Ottobeuren (XII. s.) abgeb. in Quaritch a. a. O. Desgl. in

einem Breviar der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. (Sal. IX. 51. Fol. 175.) (XIII. s.)

79) Abgeb. bei Fleury a. a. O. Tafel 58.

80) Abgeb. bei Fleury a. a. O. Tafel 66.

81) Auch der Kopf ist verhüllt.

82) Diese Darstellung ist besonders merkwürdig dadurch, dass aus dem Kleide Mariä Hostien herabfallen. Sie ist also als trésorière des grâces aufgefasst.

83) Ein Beispiel aus der Schule Giotto befindet sich in Ravenna in Santa Maria Portofuori von der Hand des Pietro da Rimini I. Hälfte des XIV. s.

84) Benozzo Gozzoli hat bei seiner Restauration die früher übereinandergelegten Hände aneinander gelegt und sich nicht einmal die Mühe genommen, das starke Pentimento zu verwischen.

85) Von Memmi eine stark beschädigte Assunta in der Sakristei der Kirche Mont Oliveto zu S. Gimignano mit 18 musizierenden und singenden Engeln. Gleiches Schema.

86) Alle diese Sienesen stellen dem Zuge der Zeit folgend Maria als junges Weib dar.

87) cf. Crowe, II. pag. 44.

88) Er ist leicht geflaumt, er steht also im Alter des Zweifels.

89) Ähnlich aber ohne die Heiligen das Bild des Benozzo Gozzoli, (Rom, Lateran, 1450), das Lunettenfresco des Baldovinetti in St. Niccolo, Florenz 1450 und der Altar des Andrea della Robbia in Foiano mit Gott Vater zu oberst.

90) In S. Sebastiano in Borgo di Montalboli, nach Crowe IV, 79 Schulbild. Von Benvenuto noch eine kleine Tafel in der Akademie zu Siena.

91) Ein Bild in Berlin, welches der Schule von Cremona um 1520/30 zugeschrieben wird, stellt nur die Apostel am leeren Grabe dar, darunter Thomas mit dem Gürtel. Sie blicken alle der entschwindenden (nicht dargestellten) Madonna nach. Ein ikonographisches Unikum.

92) Ein spätes Beispiel bietet jene von Granacci 1530 gemalte Komposition, welche die Madonna in der Flammenglorie zeigt, wie sie dem hl. Thomas den Gürtel reicht, nach dem er mit einer michelangelesken Gebärde langt.

93) Eine Nachahmung desselben soll das von Lorenzo Lotto 1550 gemalte und in der Pinakothek zu Ancona befindliche Gemälde sein.

94) Eine 2. Darstellung in der Kirche von Busto Arsizio: eine dritte in der Brera ist gedrängter in der Komposition.

95) Von Campi eine Himmelfahrt in St. Agata zu Cremona.

96) Die Raumillusion Corregios versuchte Romano in seinem von Torbido ausgeführten Kuppelfresco des Doms zu Verona zu erreichen.

97) Diese Darstellung kann sehr leicht mit der unbefleckten Empfängnis verwechselt werden: manchmal bleibt es zweifelhaft, ob die eine oder die andere Idee es ist, die dargestellt ist.

98) publ. von Stiassny im Jahrb. der Slgn. d. k. k. Herrscherhauses, Bd. XXIV. pag. 68.

99) Abgeb. im Klassischen Skulpturenschatz Nr. 274.

100) Abgeb. in von Bezold und Riehl, Kunstdenkmale Bayerns Tafel 133.

Zu Seite 26:

Die Zahl der Apostel ist überhaupt willkürlich. Schon die einzelnen Versionen der Legende gehen in ihren Angaben auseinander. Der griechische Text erwähnt 13 Apostel, nämlich Johannes, Petrus, Paulus, Thomas, Jakobus, Andreas, Philippus, Lukas, Simon der Kanaanite, Thaddäus, Markus, Matthäus und Bartholomäus. Der erste lateinische Text führt 16 auf und noch viele andere, die nicht genannt werden. Die laurenzianische Variante dieses Textes nennt dagegen wieder nur 14 Namen. Der zweite lateinische Text führt keinen mit Namen auf, aber aus einer Anrede Christi geht hervor, dass es zwölf gewesen sein sollen. Die arabische und syrische Version sprechen gleichfalls von 12 Aposteln. Ebensogross wie in den Texten ist auch die Diskrepanz in den bildlichen Darstellungen, wo aber häufig künstlerische Rücksichten massgebend waren. Die Zahl der Apostel schwankt zwischen 3 und 13.

Benützte Literatur.

Für die Legende:

Tischendorf, Apocalypses apocryphae, Leipzig 1866.
Journal of Sacred Literature, London 1865.
Wright, Contributions to the apocryphal literature, London 1865.
Wallis Budge, The Story of Mary, syriac & english. London.
Enger, de transitu beatae Mariae virginis liber. Arabice. Elberfeld 1854.
Migne, Patrologiae graecae cursus completus, Paris.
Gregor von Tours, de gloria Martyrum, libri duo. Coloniae. 1583.
Hefele, Conciliengeschichte.
Zeitschrift für deutsches Altertum, hrsg. von Haupt. Leipzig 1851. Bd. 8 enthält ein anonymes Marienleben und Mariens Himmelfahrt von Konr. v. Heimesfurt, hrsg. von F. Pfeiffer.
Philipp der Karthäuser, Marienleben, hrsg. von H. Rückert. Quedlinburg und Leipzig 1853.
Altes Passional, hrsg. von K. A. Hahn. Frankfurt a. M. 1845.
Petrus de Natalibus, Catalogus Sanctorum, Leiden 1514.
Jacobus a Voragine, Legenda aurea, hrsg. von Graesse. Dresden.
Lehner, Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttgart 1881.
Vincent de Beauvais, Miroir historial, Paris 1531.

Für die Ikonographie:

Schulz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters, Leipzig 1878.
Crowe & Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei, Leipzig 1869.
Jameson, Legends of the Madonna. London 1852.

Gori, Thesaurus veterum diptychorum, Florenz.
Ciampini, Monumenta Vetera, Rom 1690/99.
Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, Paris 1878.
Molanus, de historia SS. imaginum, Löwen 1570.
Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Freiburg i. Br.
de'Rossi, Musaici cristiani, Rom, 1876/94.
v. Bezold & Riehl, Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern.
Berteaux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904.
Male, L'art religieux au XIII. siècle en France, Paris 1898.
Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1893.

Zeitschriften:

Jahrbücher der k. preuss. Kunstsammlungen, Berlin.
Jahrbücher der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses, Wien.
Revue de l'art chrétien.
Zeitschrift für christliche Kunst.
Revue archéologique.
Bulletin de corres pondance hellénique.
Annales archéologiques (de Didron).

Lebenslauf.

Ich bin geboren zu Akron, Ohio in den Ver. Staaten von Nord-Amerika am 29. April 1881, als 3. Sohn des evangelischen Fabrikbesitzers Edward George Kubler und dessen der engl. Hochkirche angehörigen Ehefrau Emilie geb. Duchard. Im Jahre 1889 kam ich zum ersten Male nach Deutschland. 1891 kam ich in Frankfurt a. M. in die Schule, wo ich bis 1893 blieb. Dann kehrte ich wieder in die Heimat zurück, 1895 war ich wieder in Deutschland, wo ich 1900 das Realgymnasium zu Würzburg absolvierte. Im nämlichen Jahre bezog ich die dortige Universität, wo ich mich anfänglich philosophischen und geschichtlichen Studien widmete, dann aber dem Studium der Kunstgeschichte zuwandte. Ich besuchte die Vorlesungen der Professoren Külpe, Stölzle, Scherer, Marbe, Wilken, Brenner, Schneegans und Wolters, dann nachdem ich bereits im Wintersemester 1903/04 die Universität zu München bezogen hatte, die der Professoren Riehl, Furtwängler, Voll, Weese, Lipps, Muncker und Ranke. Allen diesen Herren spreche ich an dieser Stelle meinen warmen Dank aus für die Leitung und Anweisung, die sie mir im Laufe des Studiums angedeihen liessen.